

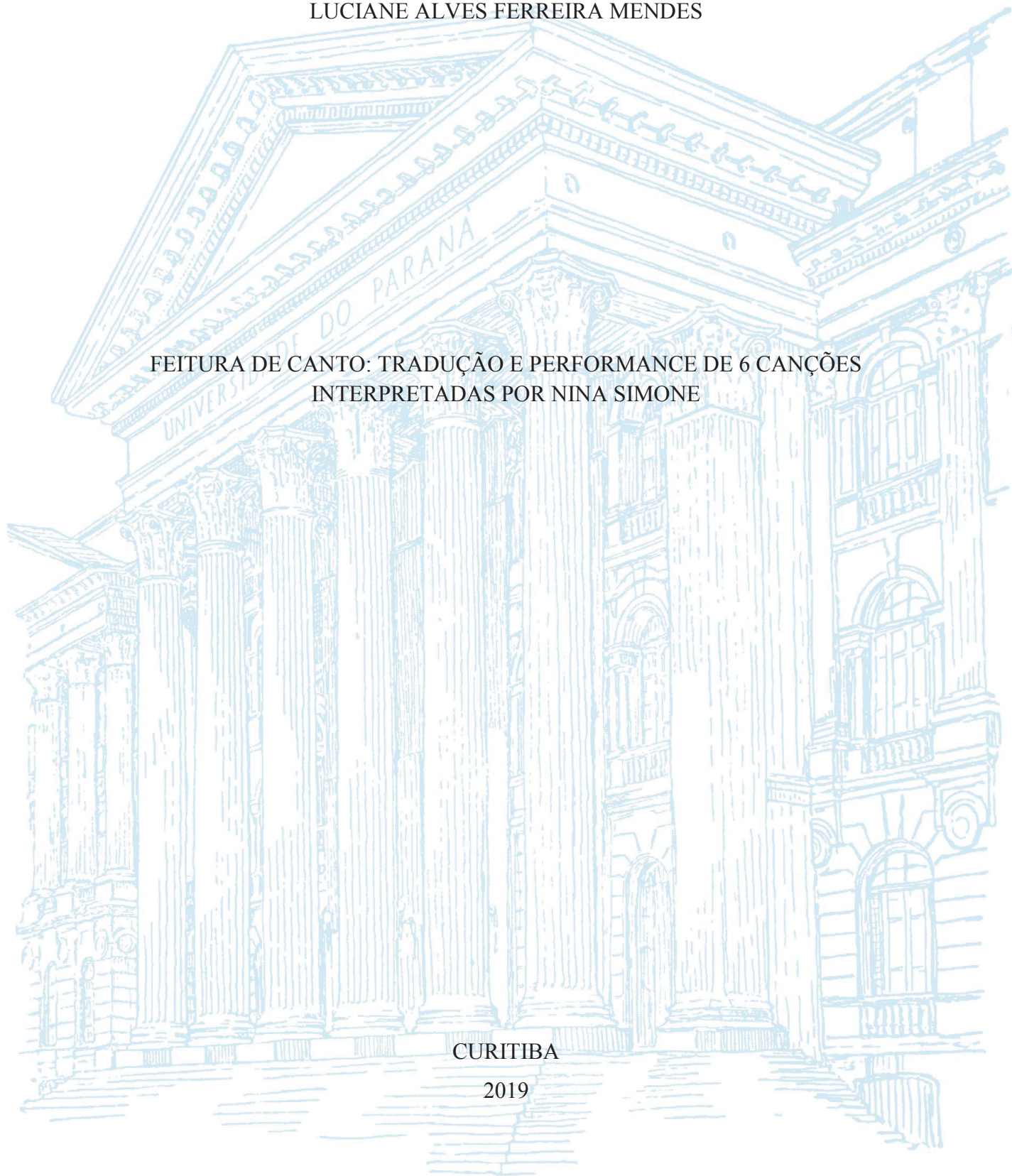
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANE ALVES FERREIRA MENDES

FEITURA DE CANTO: TRADUÇÃO E PERFORMANCE DE 6 CANÇÕES  
INTERPRETADAS POR NINA SIMONE

CURITIBA

2019



LUCIANE ALVES FERREIRA MENDES

FEITURA DE CANTO: TRADUÇÃO E PERFORMANCE DE 6 CANÇÕES  
INTERPRETADAS POR NINA SIMONE

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores.

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Mendes, Luciane Alves Ferreira

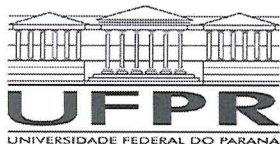
Feitura de canto : tradução e performance de 6 canções interpretadas  
por Nina Simone . / Luciane Alves Ferreira Mendes. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

1. Simone, Nina, 1933 - 2003. 2. Canções em inglês. 3. Tradução e  
interpretação. 4. Performance (Música). 5. Música e literatura. I. Flores,  
Guilherme Gontijo, 1984 -. II. Título.

CDD – 780.268



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LUCIANE ALVES FERREIRA MENDES** intitulada: **Feitura de canto: tradução e performance de 6 canções interpretadas por Nina Simone**, que após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 10 de Setembro de 2019.

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

DANIEL MARTINESCHEN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE)

*Para Maô e Amô,  
reverberações do melhor que há em mim.*

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo fomento e acolhimento, tanto da gestação da minha filha, no decorrer do primeiro ano, quanto da gestação da presente pesquisa.

Ao programa de Pós-graduação em Letras da UFPR e ao Curso de Letras da UFPR, minhas moradas de estudos e pesquisa, pública e de qualidade, que graças a políticas de ampliação e inclusão da educação puderam abrir suas portas para que eu, mais uma filha de empregada doméstica, pudesse sonhar e desenvolver-me em trabalho intelectual, marcar minha passagem pelo mundo por meio de pesquisa e escrita.

Ao Guilherme Gontijo Flores, Ori há tempos e pra vida: valeu por acreditar que eu daria conta e por instruir tão serenamente minha pesquisa.

Ao Eduardo Ramos, por acolher com carinho e profissionalismo minhas traduções e arranjá-las, harmonizá-las e dedilhá-las com muita sensibilidade e convívio regado a música.

Ao Otto Lenon, por trazer sua corporeidade com batuques e aprimorar minhas traduções.

Ao Álvaro Ramos e ao Estúdio Gramofone, pelas gravações e mixagens das traduções.

Ao Pecora Loca, por pecorarem tão visceralmente minhas traduções, pelos pitacos, ensinamentos, amizade e bar-batuques.

Ao Rodrigo Tadeu Gonçalves e ao Daniel Martineschen, pela leitura e pelos direcionamentos mais que necessários para que eu finalizasse esse trabalho.

À Letícia França, à Miriane Figueira, à Maiara Barros, à Aline Martinhago, ao Luiz Ivanqui, parceiros fundamentais de cafês, de pesquisa, de deboísmo.

À Maria de Fátima, minha doce e resistente mãe: sua leveza (ainda que libriana) e liberdade conquistada me guiam, sempre.

À Viviane Mendes, minha irmã mais nova, minha cuidadora, amiga, confidente das ansiedades e mal-estares gestacionais.

Ainda às amigas ouvintes de Janaína Queiroz, Érica Silva, Bruno Sanroman, Mara Ferreira, Emanuela Siqueira, Lucy Ramos e Sérgio Maciel.

Ao Bernardo Bechtluft, amô, por me dar rumo e refazer rumo comigo, tantas vezes.

À Maria Olívia, minha filha, que me ensinou tanto de gestação, e à alegria de mundos dela nascidos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



## RESUMO

Na presente dissertação apresento a tradução e a performance em português de seis canções interpretadas em língua inglesa por Nina Simone (1933–2003). Ao longo de sua carreira de cantora e pianista, a artista afro-norte-americana se destacou pela cooptação de autoria das canções que interpretou, inscrevendo a letra de outros compositores na sua vivência política e poética do mundo. No Capítulo 1, “Abrir a escuta”, proponho uma audição de sua biografia a partir dos conceitos de *obliquação*, *encenunicação* e autoria como *gesto*. Busco demonstrar que tanto a escolha de repertório quanto a execução dessas canções são movimentos conscientes de *ficcionalização* de sua vivência empírica, de mulher negra militante pelos Direitos Civis. O recorte que faço tem por foco seis canções nas quais Nina Simone se performa mulher, bem como as variações desse performar-se ao longo de uma década (de 1964 a 1974). No Capítulo 2, “Tradução e(m) performance”, faço uma análise da literatura centrada na tradução de canção. Questionando pressupostos enraizados numa análise estruturalista da letra, convoco a noção de ritmo de Henri Meschonnic (2010; 2006) e relaciono a conceituação de *tradução como relação* com *performance*. A partir daí, problematizo a questão da voz, inerente à performance vocal de canções, como *extrato*, nos termos de Adriana Cavarero (2011), propondo uma abordagem perspectivista das noções de tradução e de performance. Por fim, ao longo do Capítulo 3, “Fechar encantos: ensaios do meu corpo”, apresento ensaios corporais discursivos, relatando o processo de interpretação e vocalização de cada uma das canções traduzidas.

**Palavras-chave:** Nina Simone. Tradução. Performance. Corpo.



## ABSTRACT

In this dissertation I present the translation into Brazilian Portuguese and performance of six songs performed in English by Nina Simone (1933–2003). Throughout her career as a singer and pianist, the Afro-American artist has stood out for co-opting the songs she performed, inscribing the lyrics of other composers in her political and poetic experience of the world. In Chapter 1, “Abrir a Escuta”, I propose to hear her biography from the concepts of *obliquation*, *encenunciation* and *authorship* as a *gesture*. I seek to demonstrate that both the choice of repertoire and the performance of these songs are conscious movements of *fictionalization* of her empirical experience as a black woman and as a militant for Civil Rights. My selection focuses on six songs in which Nina Simone performs herself as a woman, as well as the variations of self-performance over a decade (from 1964 to 1974). In Chapter 2, “Tradução e(m) performance”, I analyze the literature focused on translation of songs. As I question assumptions rooted in a structuralist analysis of lyrics, I call on Henri Meschonnic's notion of rhythm (2010; 2006) and relate the conceptualization of *translation as a relation to performance*. From there, I problematize the issue of voice, inherent to the vocal performance of songs, as an *extract*, in the terms of Adriana Cavarero (2011), proposing a perspectivist approach to the notions of translation and performance. Finally, throughout Chapter 3, “Fechar encantos: ensaios do meu corpo”, I present discursive body essays, narrating the process of interpretation and vocalization of each of the translated songs.

**Keywords:** Nina Simone. Translation. Performance. Body.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Eunice, aos 14 anos, foto de divulgação do recital no St. Luke Junior Choir (1947).....	35
Figura 2 – Eunice aos 18 anos (1952) .....	36
Figura 3 – Capa do disco <i>Little Girl Blue</i> (1959) .....	38
Figura 4 – Nina Simone (ao centro) com (da esquerda para a direita) Chuck McDew, Lorraine Hansberry, Theodore Bikel e James Forman, no apartamento de Bikel, em Greenwich Village (1963) .....	39
Figura 5 – Capa do disco <i>Nina Simone In Concert</i> (1964).....	41
Figura 6 – Capa do disco <i>Broadway, Blues, Ballads</i> (1964) .....	42
Figura 7 – Capa do disco <i>I put a spell on you</i> (1965).....	46
Figura 8 – Capa do disco <i>High Priestess of Soul</i> (1967) .....	51
Figura 9 – Capa do disco <i>Silk &amp; Soul</i> (1967) .....	55
Figura 10 – Nina Simone em ensaio fotográfico com Jack Robinson, em Nova York (1969).....	58
Figura 11 – Capa do disco <i>Black Gold</i> (1969) .....	60
Figura 12 – Capa do álbum <i>Here comes the Sun</i> (1971) .....	63
Figura 13 – Capa e contracapa do álbum <i>It's Finished</i> (1974).....	67

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. ABRIR A ESCUTA .....</b>	<b>23</b>
1.1 PARTILHA DA PERFORMANCE .....	23
1.2 INCORPORAÇÃO: A VOZ LITERÁRIA DE NINA SIMONE.....	29
1.2.1 Eunice vira Nina: <i>a little girl blue</i> .....	31
1.2.2 <i>Nina's choice</i> .....	38
1.2.3 <i>I put a spell on you because you're mine!</i> .....	45
1.2.4 <i>I shall be released</i> .....	59
<b>2. TRADUÇÃO E(M) PERFORMANCE .....</b>	<b>69</b>
2.1 TRADUZINDO A CANÇÃO .....	69
2.2 A TRADUÇÃO COMO PERFORMANCE .....	81
<b>3. FECHAR ENCANTOS: ENSAIOS DO MEU CORPO .....</b>	<b>91</b>
3.1 IGUAL A UMA .....	93
3.2 QUATRO MULHERES .....	100
3.3 JENI PIRATA .....	104
3.4 O AMANHÃ SERÁ MEU .....	111
3.5 SIM, HÁ UMA (SINHÁ) .....	114
3.6 OBI-UMA.....	119
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>133</b>



## INTRODUÇÃO

A prática de traduzir obras do cancionero popular mundial para o português brasileiro conta com uma antiga, vasta e dispersa história. Das longínquas adaptações do fado português passando pela Tropicália até os dias atuais, muitas canções de outros idiomas foram traduzidas; tanto as versões buscando manter proximidade de sentido quanto as paródias gracejantes ou não, tais traduções mantêm, via de regra, um respeito à melodia da canção de origem. Se, por um lado, a prática dessas traduções se intensificou no mercado fonográfico, especialmente após o advento da internet — vide o vasto repertório de versões de forró e de sertanejo universitário para clássicos da música pop norte-americana —, por outro, a discussão crítica e teórica dessa prática, ou seja, dos processos envolvidos pelos tradutores — quase sempre com seus nomes ocultos — ainda é escassa.

O que existe atualmente são críticas, via de regra, negativas a essa prática, fundamentadas em uma suposta traição à letra original que ecoa muito do que diz o senso comum sobre qualquer prática tradutória. Há, evidentemente, um outro tipo de tecido crítico desse fazer, ainda que parco<sup>1</sup>; de todo modo, é muito atrelado à manutenção e ao funcionamento da forma ou do conteúdo das traduções relacionadas a seus originais. As traduções, sob essa ótica, são acolhidas sem muitos questionamentos do significado da diferença (CARDOZO, 2009), com muito mais recepções positivas e posicionamento crítico aberto ao diálogo que colocam tais produções como modelos a serem seguidos.

A exemplo disso, listo primeiramente o trabalho mais denso dessa seara — especialmente no sentido de crítica e explanação de método de traduzir — a partir das versões empreendidas por Carlos Rennó para canções de Cole Porter e dos irmãos George e Ira Gershwin, lançadas em livro<sup>2</sup>, discos<sup>3</sup> e disponíveis no *site* oficial<sup>4</sup> do jornalista. Mais recentes também são as versões de

<sup>1</sup> Ao longo desta primeira parte do texto abordarei alguns dos estudos acadêmicos, livros e resenhas críticas direcionadas especificamente ao labor de traduzir canções.

<sup>2</sup> Refiro-me ao *Cole Porter: canções, versões* (1991). O livro traz letras originais, traduções (de Rennó e de Augusto de Campos) e partituras de canções de Cole Porter, além de comentários sobre as versões e a participação de Caetano Veloso e Augusto de Campos. Por sua relevância incontornável, essa obra servirá de baliza para a reflexão e experiência que irei desenvolver ao longo desta dissertação.

<sup>3</sup> São eles: *Cole Porter, George Gershwin: canções, versões* (2000; 2010), com 14 versões de canções dos anos 20 a 40 do século XX, de autoria de George e seu irmão Ira Gershwin; e *Nego* (2009), igualmente com versões de canções já clássicas do cancionero norte-americano, nas vozes de intérpretes consagrados da música brasileira.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://carlosrenno.com/>. Acesso em: 25 out. 2019.

Arthur Nestrovski<sup>5</sup> para algumas *Lieder* alemãs assinadas por Schubert e Schumann, a partir de poemas de Heine, além de traduções de outros compositores em pot-pourri com canções brasileiras consagradas. Para continuar a lista de discos dedicados integralmente ao registro de versões, convoco ainda os trabalhos do compositor Carlos Careca, que também se aventurou pela tradução de canções no disco *À espera de Tom*, de 2008, com 14 versões de sua autoria a partir de canções originalmente assinadas e performadas por Tom Waits; e da atriz e cantora Cida Moreira, constante no disco *Cida Moreira canta Brecht* (1988), que traz 17 faixas vertidas para performances de canto mais teatral, afeito à linguagem característica dos musicais assinados por Bertolt Brecht os quais foram traduzidos ao longo do século passado para outros idiomas. Ainda aqui entram as traduções musicais empreendidas por Chico Buarque nas 13 canções constantes em *Os Saltimbancos* (1976), versão brasileira para *I Musicanti* (musical infantil italiano, com letras de Sergio Bardotti e música de Luis Enríquez Bacalov), disco consagrado pelo público e pela crítica.

Lembro ainda das versões de Caetano Veloso. A soturna e psicodélica “Negro amor”, uma parceria com Péricles Cavalcanti, primeiramente registrada na voz de Gal Costa (no disco *Gal Costa, Caras e Bocas*, de 1977) e posteriormente pelo grupo Engenheiros do Hawaii (em 1999, no disco *Tchau Radar!*) como versão de “It’s all over now, baby blue”, de Bob Dylan; ou mesmo de “Encantado” (versão de “Nature Boy” de Eden Ahbez). E não poderia deixar de citar as traduções de sucesso de Gilberto Gil, tais como “Só liguei porque te amo” (versão de “I just called to say I love you”, de Stevie Wonder) e “Não chores mais” (versão para “No woman no cry”, de Bob Marley). Desse mesmo período, cito ainda adaptação abasileirada feita por Chico Buarque no disco *Ópera do Malandro* (1979) do clássico *A ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weil, por sua vez derivada da *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay.

Da década de 1980, impossível não lembrar dos sucessos radiofônicos e televisivos de “Astronauta de mármore”, tradução do grupo de rock gaúcho Nenhum de Nós para “Starman” de David Bowie, e de “Marvin”, versão de Nando Reis, integrante do grupo de rock paulista Titãs, para “Patches” (Dunbar e Johnson). Além dessas, já são naturalizadas ao repertório de rock brasileiro as versões de “Hey Jude”, por Kiko Zambianchi, para o sucesso homônimo do grupo inglês The Beatles, e “O passageiro”, tradução assinada por Dinho Ouro Preto e Bozzo Barreti e

---

<sup>5</sup> Refiro-me ao disco *Pós você e eu* (2016) com Arthur Nestrovski assinando as versões, os arranjos e executando os arranjos em violão, e sua filha, Livia Nestrovski, nos vocais.

interpretada pelo Capital Inicial, a partir de “The passenger”, de Iggy Pop e Ricky Gardiner. Estigmatizadas pela etiqueta de década do rock nacional, não à toa as bandas do período bebiam de sucessos do rock internacional e eram amplamente consumidas pela geração *yuppie* (*young urban professional*), marcadamente um nicho cultural oitentista.

Décadas antes dessa fase produtiva da MPB em diálogo com outras línguas, não poderia deixar de mencionar a vasta e controversa obra de tradução de canção feita por Haroldo Barbosa, durante a Era do Rádio, contando com mais de 300<sup>6</sup> versões brasileiras encomendadas pela Rádio Nacional, a maioria tendo sido interpretada pelo rei da voz Francisco Alves. À frente do programa líder de audiência *Um milhão de melodias*, Barbosa introduziu canções estrangeiras, especialmente norte-americanas, na cultura brasileira em um período dominado pelos programas de rádio. Algumas dessas peças se tornaram parte do nosso cancionário, entre as quais: “Quantas são” (“Jingle, jangle, jingle” de Joseph J. Lilley e Frank Loesser), “Se você quer ser alguém” (versão de “Swingin’ on a star” de Jimmy Van Heusen e Johnny Burke); “Begin the beguine” (Cole Porter); “Meu fingimento” (“The Great Pretender”, de Buck Ram e interpretada pelo grupo The Platters), “Canção do Trolley” (“Trolley Song” de Hugh Martin e Ralph Blane, interpretada no cinema por Judy Garland<sup>7</sup>), “Talvez, talvez, talvez” (“Quizás, quizás, quizás” de Osvaldo Farrés), “O dia que me queiras” (“El dia que me quieras” de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera), “Triste primavera” (“La vie en rose” de Pierre Louiguy e Edith Piaf), entre inúmeras outras.

Suas versões eram gravadas pelos intérpretes mais consagrados da época e muito consumidas pelos ouvintes da Rádio Nacional. Por isso mesmo ele foi criticado por compositores brasileiros do mesmo período. Um de seus maiores sucessos, de autoria própria, é um deboche às críticas nacionalistas que recebia. “Adeus, América”, de 1948, composta com Geraldo Jacques na ocasião de sua primeira viagem para os Estados Unidos, foi gravada pelo grupo Os Cariocas<sup>8</sup> no mesmo ano de seu lançamento e eternizada posteriormente pela interpretação de 1985 por João

<sup>6</sup> O dado numérico é dobrado pelo próprio Haroldo Barbosa em entrevista ao Pasquim, em abril de 1974 (*apud* SAROUDI; MOREIRA, 2005, p. 63). Segundo sua fala, ele chegou a fazer 600 versões. Número bastante provável, tendo em vista que vertia em torno de três canções semanalmente para a Rádio Nacional (SAROUDI; MOREIRA, 2005, p. 91).

<sup>7</sup> A título de curiosidade: parte do filme *Meet me in the in St. Louis* (1944), essa canção chegou a ser indicada ao Oscar de Melhor Canção Original, em 1945, tendo perdido para “Swingin’ on a Star”. A performance de Judy Garland em vídeo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hwP6kNIDg30>. Acesso em: 21 dez. 2018.

<sup>8</sup> Performance em estúdio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YLDqZnKLRCE>. Acesso em: 21 dez. 2018.



Gilberto<sup>9</sup>. Ironicamente, a mesma canção que saudava os ritmos brasileiros, em resposta aos críticos das versões que Barbosa fazia, foi também considerada subversiva pela diretoria da Rádio Nacional, tendo sido a causa de sua demissão da Rádio. O arranjo de 1948 misturava samba e boogie-woogie amarrando à letra, debochada, um desenho sonoro da nossa relação servil-canibal com as canções norte-americanas que atualmente dominam a grande mídia:

Adeus, América

Não posso mais, ai que saudade do Brasil  
Ai que vontade que eu tenho de voltar  
Adeus América, essa terra é muito boa  
Mas não posso ficar porque  
O samba mandou me chamar  
O samba mandou me chamar  
Eu digo adeus ao boogie woogie, ao woogie boogie  
E ao swing também  
Chega de rocks, fox-trotes e pinotes  
Que isso não me convém  
Eu vou voltar para a cuíca, bater na barrica  
Tocar tamborim  
Chega de lights e all rights, good nights e faufaits  
Isso não dá mais pra mim  
Eu quero um samba feito só pra mim

Em breve pesquisa (*on-line* e não exaustiva) que realizei durante o período da presente pesquisa de mestrado encontrei poucos estudos e várias resenhas críticas que tratam especificamente da tradução de canção. Na maioria das resenhas, o estrato de dívida para com o original somado à falta de naturalidade da canção em versão brasileira deflagra o lugar bastante comum que a tradução ocupa no meio jornalístico. Há, vale ressaltar, uma ampla gama de nuances do fazer crítico, já antecipada nesta introdução, que vai das versões chamadas de “mais palatáveis” ao ouvinte idealizado pelos críticos, servindo de comparativo adequado àquelas versões tidas como não muito bem-feitas — para não dizer, em alguns casos, péssimas traduções. A régua de julgamento da tradução condiz mais com a percepção e com a recepção de canções a partir da relação da crítica com os intérpretes e/ou versionistas de cada versão do que com a tradução em si. Há uma cadeia de afetos construída e legitimada por um capital cultural que não pode ser negligenciada.

Nesse levantamento aparecem, por exemplo, do lado positivo, os elogios empolados feitos às versões de Nestrovski. O texto “Lívia e Arthur Nestrovski fundem passado, presente, erudito e

---

<sup>9</sup> Performance gravada ao vivo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gn7kxtdTP4Y>. Acesso em: 21 dez. 2018.

popular” de José Teles (2016) carrega no julgamento, do título à gravata (“Requinte em meio à bagaceira musical que domina o mercado”), passando pelo conteúdo que eleva, do início ao fim, a cultura erudita em oposição à cultura de massa. A resenha, legitimada por um discurso bastante propagado de capital cultural, fala muito mais da formação intelectual dos envolvidos no projeto — Arthur, além de ser “diretor da Osesp”, “trafega entre o erudito e o popular”, e Livia, sua filha e intérprete das canções, “tem curso superior de canto” —, amarrando esse critério questionável à dominação do mercado pela cultura “massacrante do popularesco”. Pouco trata, de fato, das traduções em si, mas tenta dar ênfase à recepção da performance de Livia e Arthur dessas canções.

Outro texto exemplar desse tipo de crítica, “A onda das versões”, de Ivan Claudio (2009), coloca Gilberto Gil e Carlos Rennó lado a lado dando destaque positivo ao engenho na reprodução de elementos poéticos e na aproximação com a mensagem original. O mesmo texto, um pouco mais preocupado com o labor mesmo de traduzir canção, critica ainda, positivamente, a versão de Nelson Motta para “Bem que se quis” (versão de “E po’ che fa”, de Pino Daniele). Nesse caso, o elogio é feito justamente pelo distanciamento dos paradigmas poéticos adotados pelos dois outros versionistas, pois o intuito de Motta para se chegar à “naturalidade da canção” em português, no entender de Claudio, atinge seu objetivo. Do lado negativo estão as versões que “viajam” demais e se distanciam da letra original, como no caso de Seu Jorge vertendo criativamente canções de David Bowie, ou aquelas que, de tão literais, não soam tão bem em português, como as versões de Zé Ramalho para canções de Bob Dylan.

No amplo e disforme universo *on-line* é possível encontrar ainda uma quantidade imensurável de *blogs*, postagens em redes sociais e *vlogs* que criticam negativamente as traduções de canção que dominam as ondas de rádio, nas últimas décadas, e *streaming*, mais recentemente. Entendo, no entanto, que se trata de estratos críticos, ainda que subjetivos, amparados na já tradicional comparação de original e tradução que são reproduzidas em praticamente todo discurso fundamentado pela crítica dita especializada. Dos textos acadêmicos, a maioria deles com objetos selecionados por uma pressuposta competência poética dos versionistas, opera uma crítica de comparação, do que se perde dos originais em tensão ao que se ganha nas versões. Os trabalhos de Meinberg (2015) e Rocha (2014; 2018), por exemplo, atendem a essa prerrogativa.

Observando o panorama, não exaustivo, é notável, de um lado, a propagação de nomes que são reafirmados como intelectualidade musical, tradutores tratados como grandes versionistas em oposição a um total apagamento daqueles tradutores por trás das versões para canções cujos ritmos de chegada são tidos como bregas e populares. A lógica da indústria cultural e da produção de capital cultural tem muito a ver com o tipo de destaque dado ao tradutor. Nesse sentido, se intelectuais ou compositores consagrados pela MPB traduzem canções, os intérpretes devem carregar essa mesma etiqueta, em função talvez do público que consumirá tal produto. De outro lado, para quem consome canções mais populares, parece que pouco importa o processo artístico da tradução, o tradutor ou, ainda, a letra se aproximar poeticamente ou não do original. O que vende não é a mensagem da canção, mas a retransmissão, via intérprete — ou seja, apenas uma reprodução de ritmos já consagrados no universo pop. Há, ainda, um outro campo desse tipo de produção, especialmente após o advento da internet, que coloca a tradução de canção em um local de marginalidade, seja ao universo pop, seja ao universo da grande crítica cultural e acadêmica. A experiência à qual somos apresentados por projetos recentes, tais como o de Pedro Tomé (2017) e de Fernando Villatore<sup>10</sup> (2018) ou mesmo do grupo Pecora Loca<sup>11</sup> dialoga com as duas frentes de produção já apresentadas aqui e, ao mesmo tempo, questiona os locais de legitimidade (midiática e/ou intelectual) já alcançado por elas. São produções cuja preocupação principal me parece ser um enfrentamento maior com o processo de traduzir e de programar uma performance. É a essa corrente de produção, muito mais independente e despretensiosa de um escopo de recepção norteador de suas escolhas, que meu projeto se filia, como explicarei mais adiante.

A discussão acerca da recepção de tradução de canção, seja no meio midiático, seja no meio intelectual, mereceria muito mais dados, análise e aprofundamento para se firmar enquanto ciência, devido mesmo ao universo bastante heterogêneo que engloba tradutores, canções traduzidas, recepção pelo público e pela crítica. A impressão que fica, de saída, é que a grande

---

<sup>10</sup> Villatore tem um site que dialoga com a dissertação de mestrado, disponível em: <https://transcancao.wixsite.com/thedoors/versoes>. Acesso em: 25 out. 2019.

<sup>11</sup> O trabalho de tradução e(m) performance do grupo Pecora Loca, do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, tem como objetivo a tradução, musicalização e performance vocal de poesia grega, latina, medieval, passando por versões brasileiras de canções em língua francesa, inglesa, espanhola. Atualmente, o grupo encabeçado pelos professores Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Gonçalves, conta ainda com a minha participação (tanto nos vocais quanto em algumas das traduções constantes no repertório), bem como a de Guilherme Bernardes e do professor Bernardo Brandão. As apresentações ao vivo ocorrem em espaços e eventos acadêmicos com temáticas diversas e, ocasionalmente, em bares. A ideia é apresentar ao grande público as proximidades sonoras e rítmicas entre as línguas, por meio de versões cantáveis nos diversos idiomas já citados.

produção crítica acerca de tradução de canções não passa, igualmente, de impressões, muito próximas da que delineei anteriormente. Faltam, mais que dados, estudos mais aprofundados e literatura abordando os processos críticos estabelecidos para que um tradutor se enverede por tal travessia.

Deixado de lado esse incômodo, que aponta para outro tipo de pesquisa potencialmente bastante produtiva, resta o extrato da carência de discussão técnica e teórica, que pode ser fruto da dificuldade em analisar mais concretamente o objeto proposto. Pois a prática de traduzir canção não envolve apenas a tradução de sua letra. Não se a intenção do tradutor se fiar em responder além da função informativa do conteúdo textual. Não se a intenção for manter a funcionalidade da canção, ou seja, sua performance vocal. Em outras palavras, Caetano Galindo (2017, p. 100), ao se questionar sobre os escopos de recepção possíveis ao traduzir as letras completas<sup>12</sup> de Bob Dylan para o português, desenha de modo mais acurado a problemática tradução-performance que implica a tradução de canção:

A verdadeira tradução de uma das canções gravadas de Dylan seria uma tradução-performance de uma nova canção em português. Para a qual (e na qual) teriam que ser considerados não apenas novos elementos restritivos (além da contagem de sílabas e da reprodução das rimas, o que dizer da ‘cantabilidade’, da correlação entre alturas vocálicas e melódicas, por exemplo), mas também outros elementos curiosamente flexibilizadores, dado que anacruses, sínopes, hemiólias, apojaturas e melismas podem sempre fazer com que contagens métricas hipo- ou hipermétricas acabem se conformando de maneira algo mais ou menos direta a contagens rítmicas de pulsos musicalmente estáveis.

Esse problema merece aprofundamento, pois muito do que já foi discutido acerca da canção a coloca justamente nesse jogo de só existir se for fusão de letra e música, sem priorizar um ou outro campo artístico, mas sim “refletir como [eles] operam em conjunto” (FINNEGAN, 2008, p. 16).

O esforço de analisar uma obra na relação conjunta de seus elementos, porém, ainda esbarra nas concepções enraizadas de cada campo, pois, de um lado, os estudos “nas teorias literárias, linguísticas e sociológicas voltaram-se em larga medida para os textos, tratados como

---

<sup>12</sup> Vale ressaltar que o labor de Galindo se ateve especificamente à tradução das letras do compositor norte-americano. Seu projeto grandioso, encomendado por sua já aclamada competência, visava mais a narratividade, i.e., o conteúdo contado/descrito nas letras de Dylan, do que a reprodução “um-a-um” dos elementos poéticos que constituem certa cantabilidade das canções, deixando de lado a possibilidade de tradução-performance desses objetos. (GALINDO, 2017, p. 99)

entidades verbais e documentados em milhares e milhares de páginas” (FINNEGAN, 2008, p. 17). De outro, no campo musical,

[...] recorreu-se às ferramentas de musicologia convencional para analisar canções, entendendo-as primeiramente como obras musicais encapsuladas em partituras. A chamada música ‘popular’ mostrou-se mais resistente a essa abordagem, no mínimo por causa do pressuposto paralelo de que, diferentemente das obras clássicas, ela não continha de fato uma ‘música’ merecedora desse nome ou digna de uma análise musicológica séria. (FINNEGAN, 2008, p. 18)

Entretanto, recentemente houve tentativas de aproximação de um campo a outro, como Ruth Finnegan (2008, p. 18) define, elencando alguns autores que analisaram essas áreas

[...] em termos de comparação e contraste (por exemplo, Brown, 1948; Burrows, 1990; Kramer, 1984; Winn, 1981). Esses autores observaram os traços aparentemente comuns entre música e poesia — sua qualidade temporal e sequencial, seu emprego de ritmo e entonação. Por outro lado, temos (discutivelmente) a natureza representacional e cognitiva dos elementos verbais — as palavras são capazes de descrever e reportar coisas específicas de uma maneira que a música não pode — como contrapartida à eminente capacidade da música de exprimir emoções e ‘climas’. O modelo mais recorrente foi o de associar o ‘sentido’ ao texto, e o ‘som’ e a emoção à música.

A abordagem teórica da relação entre texto e música, vasta nos dois campos, ainda assim, não dá conta do que me soa óbvio quando se trata de analisar ou de traduzir uma canção. Já pontuada anteriormente por Galindo (2017) e problematizada em vários trabalhos de Ruth Finnegan, importa-me a noção de *performance* da canção, ou seja, a canção na voz, o canto “em si próprio entendido como um marcador de ‘performance’” (FINNEGAN, 2008, p. 19). Não basta a sonoridade, vista aqui como a forma do conteúdo, manter-se normalmente<sup>13</sup> imutável. Tampouco o conteúdo, por outro lado, se fazer obedecendo tal forma.

O problema coloca o corpo individual em cena. Mas qual corpo? O corpo de quem interpreta a canção, a voz que sai desse corpo, os elementos que subjazem ao sentido dessa canção — e aqui vale listar da ambiência do chiado e/ou arranjo das gravações, passando pelo impacto de sons externos à canção, às cores e às sensações trazidas por uma performance, seja ao vivo ou de estúdio, lida/ouvida nos mais variados tipos de locais.

Mas isso vai além. Uma canção cantada precisa de um ouvido que a escute, que a sinta. É mais um corpo colocado em cena: o corpo do ouvinte, que aqui também chamarei de leitor, para ecoar o que diz Paul Zumthor (2014) sobre o leitor/ouvinte performar a obra no próprio corpo,

---

<sup>13</sup> Quero dizer com isso que em traduções de canções, normalmente, mantém-se a mesma melodia da canção original.

via recepção e leitura. Colocar em jogo de análise e de leitura (para além das letras) o que acontece ao se traduzir uma canção em performance, fiar-se *no processo*, pode parecer um trabalho impossível. Especialmente no campo da tradução literária, em que o discurso acadêmico se consagrou pela descrição e análise do sentido e da cognição das palavras registradas, quando muito (numa relação atrelada ao estruturalismo) listando os elementos sonoros, tais como acentuação, rimas e ritmo constantes no texto, numa tentativa argumentativa de dar um viés de sentido *a mais*, ainda que submisso ao sentido “fixado” pelo texto. Como bem exemplifica Finnegan (2008, p. 20-21), “quando você procura ‘canção’ no catálogo de uma biblioteca, encontra listas intermináveis de textos predominantemente verbais. É neles que se crê poder encontrar a verdadeira realidade — e não certamente na efêmera e incapturável performance”. Nesse sentido, a pergunta “como traduzir algo (supostamente) intraduzível?” se põe antes mesmo daquela que aborda a possibilidade: já que se traduzem canções aos borbotões, como se faz isso? Esse “como se faz isso?” é uma das perguntas que guiarão a presente pesquisa, ressaltando-se minha intenção não de tornar esse experimento um método seguro, ou mesmo de esgotar as possibilidades, mas sim de apresentar exemplos pontuais de respostas tradutórias.

Para desenvolver esta pesquisa, selecionei canções consagradas na voz da cantora norte-americana Nina Simone. A escolha, guiada principalmente pelo afeto, serve também de respaldo para algumas das questões que pretendo desenvolver ao longo do presente trabalho. Cantora e pianista negra, Nina Simone é bastante referida justamente pelas performances que faz das canções que interpreta. Cantora e tradutora que sou, encontrei nas interpretações de Nina Simone um campo fértil para tratar dos problemas de traduzir e cantar em resposta a um corpo tão reconhecido.

Seja pelo potencial performativo de conceitos que serão aprofundados nos capítulos seguintes, seja pela contemporaneidade das mensagens das performances empreendidas por ela, principalmente na resignificação e interpretação de corpo de mulher negra que carrega, a corporeidade performática de Nina Simone é multifacetada e poderia ser analisada sob vários aspectos. Ela performa, por exemplo, canções de Bob Dylan, Leonard Cohen e Duke Ellington e as traduz para seu corpo, sua vivência, a cada vez que as canta. Seu status como artista e *performer* reexistiu ao longo das décadas, tendo em vista o reconhecimento da artista pelo mundo e a recente retomada de sua biografia via filmes e documentários, bem como os relançamentos de interpretações antológicas. No entanto, me interessa seu autorreconhecimento como intérprete, ou

seja, a performance que ela faz de si mesma especialmente nas canções aqui lidas e ouvidas. Nas seis canções que selecionei e traduzi, fica claro que ela coopta a noção de autoria no processo de interpretação, ressignificando profundamente cada canção para sua corporeidade.

Abordando justamente o modo como Nina performa em seu corpo o canto alheio para traduzir seu processo de empoderamento<sup>14</sup>, pretendo discutir uma possibilidade de ação e aproximação entre performance e tradução. Se por um lado a performance de canção é tomada como um campo aberto e produtivo para criação de sentidos — dada sua “efemeridade incapturável” (FINNEGAN, 2008, p. 21) — de outro, a tradução de canção ainda é vista e discutida atrelada ao senso comum de infidelidade, de incompletude, de apagamento e de dívida para com o objeto ao qual corresponde.

Se ousar dizer que tais performances de Nina Simone podem ser encaradas como ato de tradução/releitura/interpretação/recriação/presença, tal como várias outras performances de um sem-número de artistas do passado e do presente, por que não posso encarar também a tradução dessas canções para o português como atos de performance/releitura/interpretação/recriação/presença? Então quais são as implicações teóricas e práticas, qual é a ética e a poética que aqui se criam?

Tomo esse objeto como um exemplo de muitos que se encaixam no tipo de discussão que pretendo levantar: a performance como uma possibilidade de tradução, a tradução como sendo uma possibilidade de performance, numa relação ética de alteridade, como um projeto crítico. Ao optar por encarar a tradução de canção como uma possibilidade de processo, na mesma instância com a qual lido com a performance, tenho por intenção demonstrar e debater pontos de convergência de um fazer em outro. Em performance, como já pontuei, não se discute tanto o que sobrevive da originalidade da obra que se performa, pois a originalidade é dada no momento mesmo, a cada vez reificado e ressignificado desse fazer.

---

<sup>14</sup> Faço aqui o uso corrente desse termo, especialmente no contexto de feminismo interseccional que procura evidenciar as ferramentas legais passíveis de uso ou mesmo criadas por grupos menos favorecidos socialmente no sentido de obter autonomia (seja corporal, seja socioeconômica), bem como fortalecer a consciência e afirmação política desses grupos no corpo social. Atualmente apropriada pelo mercado de nicho, a denominação oriunda do termo inglês *empowerment* vem sendo utilizada em diversos meios, via de regra com o entendimento simplório e individualista de “querer é poder”, pesando a ideia de meritocracia em função do mercado. Interessa-me, no caso de Nina Simone, a noção de feminismo que parte de uma práxis individual e que toma consciência do corpo político integrado à comunidade em seu entorno. O empoderamento, nesse sentido, passa do estrato individual para o social, e fortalece a autoafirmação política desses corpos individuais agora conscientes de seus papéis na sociedade. Para saber um pouco mais sobre o termo e as problematizações decorrentes de seu uso, vide Magdalena Leon (2001), Sarah Mosedale (2005), Patricia Collins (2005) e Cecilia M. B. Sardenberg (2006).



Por isso, também, as traduções se propõem como exercícios de performances demonstrativos de uma resistência ao sentido estanque — ato inerente, a meu ver, ao que chamo de tradução e ao que chamo de performance. Vislumbro, portanto, uma relação das duas experiências justamente na essência de se fazer algo novo e em movimento necessário para tornar-se outro.

Nesse sentido, proponho-me pensar a performance e a tradução como fazeres artísticos que se fundamentam em uma mesma prerrogativa: reler um objeto de arte, qual seja, num espaço/tempo distinto, configurando-se como uma relação de alteridade em prática. Para isso, trabalharei com os conceitos de *performance*, *voz* e *corpo* fundamentados por Paul Zumthor (2014, 2010, 2005), Adriana Cavarero (2011) e Judith Butler (2010). Já o conceito de *tradução* aqui abordado implica, para além do simples ato de transferência, uma relação poética e ética, pois abarca a alteridade, nos termos trabalhados por Haroldo de Campos (2010) e Guilherme Gontijo Flores (2014, 2017a, 2017b). Além disso, é de suma importância chamarmos à discussão a figura do leitor/tradutor que se coloca numa relação oblíqua (NODARI, 2017) com a figura do autor/intérprete “original” dessas canções, evidenciando na prática a noção de autoria como gesto (AGAMBEN, 2005). Pensando nos movimentos conceituais que serão desenvolvidos aqui, estruturei o trabalho em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “Abrir a escuta”, encaro de modo mais aprofundado as relações de corporeidade e subjetividade inerentes à configuração do objeto aqui tomado como original. Assim, partindo das performances de Nina Simone, frutos de sua existência física e subjetiva no mundo, tentarei evidenciar em que medida esses elementos influenciam na construção de sentido para mim, tradutora e intérprete das canções. Para isso, abordarei conceitos de performance e de obliquação e encenunicação (NODARI, 2019) e de autoria como gesto, numa releitura de Giorgio Agamben (2005).

No segundo capítulo, “Tradução e(m) performance”, revisarei alguns conceitos de tradução que corroboram minha prática. No subcapítulo “Traduzindo a canção” farei uma leitura mais detida do *Pentatlo* de Peter Low (2017), em diálogo com a prática de Carlos Rennó (1991) e de Paulo Henriques Britto (2019), de modo a colocar em diálogo o conceito de cantabilidade (primeiro passo do pentatlo) e o conceito de ritmo desenvolvido por Henri Meschonnic (2010; 2006). Lá abordarei a perspectiva de que a cantabilidade é um exercício de corpo — ou melhor, da vocalidade que sai de um corpo —, aproximando-a ao trabalho de incorporação de uma outra

corporeidade, conforme desenvolvido no capítulo “Abrir a escuta”. Nesse sentido proponho, ao longo do segundo subcapítulo “A tradução como performance”, uma abordagem da prática da tradução de canção relacionada à prática de *performers* (DOMENICI, 2013), de modo a evidenciar o extrato da voz (CAVARERO, 2011) inerente à oralidade — e à vocalidade — de determinadas palavras. Discutirei uma concepção recente de prática tradutória, que pensa a tradução como performance (ZUMTHOR, 2014; DOMENICI, 2013; FLORES; GONÇALVES, 2017), ou seja, um trabalho que serve corpos e suas subjetividades e particularidades.

A seguir, a cada subcapítulo do terceiro capítulo, “Fechar encantos: ensaios do meu corpo”, construirei um ensaio para relatar um pouco dos processos de preparo de cada uma das canções traduzidas. Nesse momento serão evidenciados os bastidores de ensaiar um corpo: a compreensão do que vai ser traduzido; a aceitação, via memória, das vozes e afetos pré-existentes e recriados; as escolhas tradutórias cujas intenções são responder a esses afetos; a preparação física e vocal que envolvem aceitar um trabalho crítico-criativo como sendo algo pessoal, legítimo e funcional. Encarando a tradução como essa relação fundada no afeto, na relação com um outro que se evidencia, vou dividi-las em três atos — ainda que as definições adotadas sejam inseparáveis no processo empírico — quais sejam: (a) ato linguístico — sintaxe, semântica, vocábulos; (b) ato sonoro — melodia, ritmo, métrica, voz; (c) ato corpóreo — transpiração, respiração, execução, presença, sensação no físico do ato de traduzir e incorporar canção, memória, sofrimento, dores, ruídos, cheiros, temperatura, ambiente. A ação corpórea desse processo será esmiuçada na tentativa de evidenciar escolhas para cada uma das duas outras ações.

Por fim, encerro esse trabalho resumindo os percursos trilhados por minha pesquisa e buscando, com isso, apontar rumos diversos dos até então já percorridos pela crítica de tradução de canção. Ainda que de modo não exaustivo, tampouco definitivo, apresento essa dissertação como possibilidade de enfrentamento e aprofundamento crítico desta prática pouco pensada nos estudos de tradução literária.

## 1. ABRIR A ESCUTA

*Quando se trata de meros acontecimentos exteriores e anedóticos, não poucas vezes secundários, a biografia pode manter sua objetividade, mas ao passar ao campo interpretativo o rigor vacila, e o caráter problemático do objeto contamina a metodologia. A primeira exigência da biografia, a veracidade, atributo pretensamente científico, não é outra coisa senão o pressuposto retórico de um gênero literário, não menos convencional que as três unidades da tragédia clássica, ou o desmascaramento do assassino nas últimas páginas do romance policial.*  
(Juan Jose Saer, 2009)

Neste capítulo<sup>15</sup> tentarei fiar alguns dos motivos palpáveis e escrevíveis que guiaram os afetos contidos na escolha e recorte do meu objeto de pesquisa. Posso dizer que as minhas escutas das performances selecionadas de Nina Simone partem, primeiramente, de reconhecimentos. O reconhecimento de uma vivência negra que deixou no mundo seu rastro, ponto riscado no toque, no canto, na dança, na pele, via corpo. O reconhecimento dessa corporeidade como pulsante ainda, reexistência desse modo de viver a vida. O reconhecimento de mim mesma nos mundos ficcionais que as performances de Nina Simone me proporcionam. O reconhecimento de uma obra literária que me é apresentada pelo corpo dessa cantora, pela sua voz, sua respiração, seus afetos e vivências de mundo como pulsão para suas interpretações das canções, as quais aqui analisarei e traduzirei.

### 1.1 PARTILHA DA PERFORMANCE

Minha leitura pretende traduzir o corpo literário de Simone, sua voz literária via canções performadas. Não intento com isso reduzir o literário a qualquer expressão linguística vinda de Nina Simone, até porque parto de uma concepção restritiva de literatura, tomada como *ficção*, ou seja, uma expressão linguística que mescla o empírico com o imaginário (SAER, 2009) e cuja experiência perfaz uma *partilha do sensível*, tal qual na fala de Rancière (2005, p. 15, grifos meus):

---

<sup>15</sup> Parte da introdução desse capítulo foi publicada na revista *Scripta Alumni* n. 19 (2018), em uma aproximação primeira com a obra “Obeah Woman”, canção que apresentarei traduzida no último capítulo deste trabalho. Cf. MENDES, 2018.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que neles definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

Rancière fala da relação política inerente às variadas vozes interpretativas desse *comum* dialogável, portanto, sempre um *mesmo* e um *outro* em tensão: uma fruição estética compartilhada tanto é experimentada por todos os envolvidos quanto é, ao mesmo tempo, internalizada individualmente. Nesse sentido, a própria definição de literatura quando considerada como uma *partilha*, não algo estanque ou preso a um objeto, a um sentido pré-definido em livro impresso, por exemplo, já serviria para chegar ao ponto. A proposta de Zumthor (2014, p. 31) corrobora de modo mais direto meu posicionamento:

Introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto, de um corpo vivo, coloca tanto um problema de método como de elocução crítica. De saída é necessário, com efeito, entreabrir conceitos exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição, permitindo assim a ampliação de seu campo de referência.

Desse modo, compreendo que a canção popular, seja como objeto mantido na memória oralizada, seja registrada em álbuns ou outras interfaces, é mais uma das expressões possíveis da literatura, não apenas pelo texto que carrega, mas pela experiência que seu modo de enunciação desencadeia nos atores envolvidos: tanto em quem canta quanto em quem ouve, para citar alguns dos possíveis agentes da enunciação. A relação estabelecida nesse caso opera num jogo que envolve primordialmente outras partes do corpo. Enquanto na literatura em livro supostamente a visão, e sua ligação instantânea feita com o cérebro, “seria”<sup>16</sup> um dos sentidos mais aguçados — devido à interface da *letra* impressa numa página —, na literatura oral há um envolvimento, de saída, da multiplicidade e da integralidade orgânica — a língua, a voz, a escuta e a respiração,

---

<sup>16</sup> Apesar de propor uma dissecação corpórea, para fins de oposição entre literatura escrita e literatura oral, admito que tanto a composição quanto a leitura de um livro são experiências estéticas que não se dão apenas via olhos/cérebro/cognição. Zumthor, no já citado *Performance, Recepção e Leitura* (2014), aponta para a performance presente no ato de leitura. Para ele, ocorre mais que o simples ato de ver e cognoscer o que está escrito. Há um envolvimento físico e límbico que envolve desde a posição do corpo do leitor (sentado, deitado, em movimento), à(s) voz(es) ecoando pelos seus humores corpóreos, ou seja, há toda uma *incorporação* do que se lê (do próprio objeto livro, mensagem do texto, personagens, narrador, autoria) que interferem na fabricação de sentido da obra literária. Essa mistura de aspectos se aproxima daquilo que Rancière (2009, p. 23-24) fala sobre a obra escrita ser uma interface que relaciona estética e política ao mesmo tempo, pois opera tanto no princípio de uma revolução formal, quanto no princípio de re-partição política da experiência comum.

todos em relação, todos agentes corporais não hierarquizados, não excludentes, num corpo vivo. Antes, porém, ressalto que os atores, nos dois casos, brincam papéis similares.

Se em literatura escrita compreendo a tríade enunciativa *eu (quem fala/autor) – tu (com quem/para quem fala/leitor) – ele (de quem/do que se fala/objeto)*, em literatura oral — a canção especificamente — parto de um jogo no qual os papéis se dão em espaços cujas zonas são mais lisas, mas ainda assim relacionáveis na mesma tríade enunciativa *eu-tu-ele*, neste caso, entre *compositor/intérprete – intérprete/ouvinte – performance gravada/performance ao vivo*, respectivamente.

Explico.

Os papéis desempenhados não são fixos, não poderiam ser unilaterais, definidos por uma imutabilidade, pois me percebo na seara dos corpos vivos, portanto mutáveis e não totalizados. Um exemplo dessa zona lisa pode ser evidenciado pelas subjetividades corporais em cena no ato de execução de uma canção: em qual medida a canção cantada pelo intérprete no palco ou na gravação e, ao mesmo tempo, cantada pelo ouvinte, poderia ser de autoria de um corpo ou de outro, se ambos os corpos (do intérprete e do ouvinte) se mesclam como “intérprete-ouvinte-voz que canta” ao objeto chamado canção? Quando vivencio a experiência da brincadeira, do jogo que a leitura e a audição literária propiciam, cada alteração de estado físico altera também o sentido dessa experiência, cada movimento de análise do experimentado já se evidencia como outra relação.

Sobre esse objeto que se refaz continuamente, Zumthor (2014, p. 32) relata uma experiência por ele vivida ainda em sua infância e que significou muito para a relação que futuramente estabeleceria com a literatura:

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. *Era* a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente.

Seu relato, além de priorizar essa memória fundamental mantida em seu corpo, também aponta para a pluralidade de elementos contidos no espaço-tempo dessa performance em particular. O significado do objeto literário não se atinha apenas ao texto impresso, mas a todo o

ambiente no qual era executado. Tal percepção o faz considerar o objeto literário canção em performance como sendo uma forma, em suas palavras, “não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado” (ZUMTHOR, 2014, p. 32). Essa “forma” não é regida por uma regra anterior, mas é a própria regra “a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (ZUMTHOR, 2014, p. 33). Ele fala, a partir dessa experiência em particular, de um problema comum à canção e à performance e indissociável da interpretação e da sua significação. A *per-forma-nce*, sendo a ação fundamental para a canção, opera como uma forma per-feita, mas cujos movimento e abertura são contínuos:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada [*nce*], e o prefixo globalizante [*per*], que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a ‘forma’ improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um *desejo de realização*. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. *Cada performance nova coloca tudo em causa*. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuta. (ZUMTHOR, 2014, p. 36, grifos meus)

Embora seja problemático trabalhar com um conceito de performance nesse espaço liso, relacionável e aberto ao devir, ao mesmo tempo o problema me joga num universo novo de possibilidades para uma análise formal e hermenêutica de um objeto, qual seja, literário, pois o desterritorializa de uma tradição cujos sentidos partilhados estejam já há muito enraizados.

Nesse sentido, tomar as canções aqui analisadas como parte do corpus literário que constitui a vivência literária [ainda no sentido de Saer (2009)] de Nina Simone me coloca a pergunta: em qual medida não é Nina Simone uma agente consciente de um fazer literário com essas canções?

Não tento, por certo, solucionar nem um lado nem outro, mas correlacioná-los, no modo enviesado que se apresentam. É na participação poética e eticamente ativa de Nina Simone como intérprete que posso ler/ouvir nessas canções ficções possíveis de si, especialmente pelo papel de autoria por ela assumido.

A *função autor*, amplamente discutida na teoria literária, revela-se um *gesto*, tal qual a proposta de Agamben (2005) ao ler Foucault. *Gesto* carregando a múltipla significação de substantivo — ato, gesticulação, aceno, movimento de corpo, trejeito, aparência — e de verbo — do latim *gesto*, *-are*, levar, trazer, transportar, criar. Autor, nessa leitura, é conceito e sujeito, ambos nômades:

O nome do autor não se refere simplesmente ao estado civil [...] se situa, sobretudo, ‘nos limites do texto’ [...]. ‘A função autor caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de determinados discursos dentro da sociedade’.<sup>17</sup> (AGAMBEN, 2005, p. 82-83)

Sob essa percepção de fluidez da função autor nesse cenário, assumo, portanto, que importa muito pouco o estatuto jurídico, domínio de Estado, o qual confere um poder de exclusividade ao autor por meio do registro de uma letra ou música junto aos órgãos de controle de direitos autorais. Não nego a importância desse assentamento discursivo, dada pelo Estado ao autor, mas aqui ressalto a necessidade, especialmente em se tratando de literatura oral, de uma discussão para além dos limites já impostos pela lei, espaço desterritorializado evidenciado justamente pela efemeridade da performance vocal e suas reverberações em outros corpos. A exemplo disso cito a conhecida tradução de canção feita pelo poeta Ferreira Gullar e interpretada pelo cantor e compositor cearense Fagner para “Borbulhas de amor”, originalmente assinada pelo cantor dominicano Juan Luiz Guerra. A divisão de direitos autorais, nesse caso em particular, transpassa e subverte a noção de propriedade de uma canção. Há variadas transgressões da legitimidade de autoria que são evidenciadas por outros vieses discursivos. A partilha do sensível que a canção “Borbulhas de amor” me faz experimentar, enquanto pertencente ao público brasileiro, ocorre muito mais via performance de Fagner, reproduzida à exaustão em rádio, televisão, shows ao vivo etc., do que pelo labor de tradução de Ferreira Gullar ou de composição em língua espanhola por Guerra. É dizer aqui que o local discursivo gerado por ouvintes de canção desentranha a autoria de um corpo e passa a difundi-la por outros corpos.

De modo similar, gerir a autoridade, usando de composições alheias, além de abrir o sujeito autor à alteridade, além de colocar o autor assujeitado a um outro, também desterritorializa demarcações do que poderia ser chamado de Nina Simone. Nas canções de autoria alheia, Simone é sujeito via letra/voz dos outros. A voz dos outros, que ela canta, é parte constituinte do seu sentido. As performances, nesse sentido, além de apontar para a necessidade de uma complementaridade alheia para constituir seu sentido (o ouvinte é fundamental para esse canto), são espaços de criação, recriação e recreação de subjetividades.

Em outras palavras, para retomar ainda o que diz Agamben (2005, p. 81):

---

<sup>17</sup> “El nombre del autor no se refiere simplemente al estado civil [...] se situa, sobre todo, ‘en los límites de lo texto’ [...]. ‘La función-autor caracteriza el modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de determinados discursos dentro de la sociedad’.” (Todas as traduções constantes na presente dissertação são de minha autoria, exceto onde indicado.)



O problema da escritura, sugere Foucault, não é tanto a expressão de um sujeito, como a abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não cessa de desaparecer: ‘a marca do autor está somente na singularidade de sua ausência’.<sup>18</sup>

Discorri brevemente sobre a vida literária via canto, numa impossibilidade de dissecação do escrito pelo seu corpo para fora desse corpo, dessa vivência. O que Simone se canta, se inscreve, reifica sua existência, e sua existência reifica-se em seu canto. Limitar o que são as performances dessas canções sem levar em conta a corporeidade de Nina Simone seria um silenciamento violento daquilo que me moveu e afetou enquanto ouvinte/leitora. Nesse sentido, colocando tanto o corpo da cantora negra quanto o meu corpo também em cena, como parte da poética e da ética que dá sentido ao objeto literário que aqui será traduzido, procuro, de algum modo, borrar definições muito estritas que demarcarão esse processo. Há, propositalmente, uma *obliquação* dos partícipes da enunciação, numa “reciprocidade entre ‘sujeito’ e ‘objeto’, ou melhor, entre sujeitos” (NODARI, 2019, p. 3). Construo uma leitura do corpo de Nina Simone *me* sendo, ou seja, inscrevo-me nas escolhas de lidar com esse objeto que é um corpo vivo, que sobrevive e revive em meu corpo. Não deixo de ser eu mesma lendo Nina Simone, mas, por *me* obliquar, *me* enviesar em sua voz, em sua corporeidade e em sua enunciação fictícia, percebo-me em análise de mim mesma. A análise que faço da biografia de Nina Simone, tecendo sua vivência fictícia por meio das performances vocais que ela faz das canções que canta, é também uma análise do meu corpo em contato com esse objeto. A reciprocidade entre sujeito (eu/Nina) e objeto (Nina/eu) turva os lugares de enunciação, colocando o pronome oblíquo em evidência, como aponta Nodari (2019, p. 2-3) ao aprofundar o termo:

Partindo de um trecho de *Água viva*, de Clarice Lispector (1998, p. 63) — ‘estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo’ —, bem como do particular encavalamento pronominal presente na sua escritura em formulações como ‘A vida se me é’, ‘Eu não sou Tu, mas mim és Tu’ (Lispector, 1997, p. 115, 85), sugeri chamar de *obliquação* um movimento complexo de desdobramento subjetivo e das posições enunciativas, cuja face mais visível se apresenta quando o sujeito, sem deixar completamente de sê-lo, ocupa também a posição de objeto. Enquanto modo de, linguisticamente, tomar a si mesmo como objeto, o pronome *oblíquo* da primeira pessoa do singular (‘mim’) pareceu-me um bom índice para nomear essa relação transversal, de terceira margem entre o eu e o outro, na medida em que seu uso implica, mesmo que implicitamente, também o do ‘eu’: trata-se de uma espécie de paralaxe perspectiva-pronominal, a saber, ver como um sujeito — dizer ‘eu’ — e ver-se (portanto, como

---

<sup>18</sup> “El problema de la escritura, sugiere Foucault, no es tanto la expresión de un sujeto, como la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer: ‘la marca del autor está sólo en la singularidad de su ausencia.’”

objeto) da perspectiva de outro (eu) — referir-se a si como ‘mim’. Isso implica dizer que o movimento que constitui a obliquação não se reduz ao simples gesto de referir-se a si mesmo como objeto ou ainda à reflexividade: para tomar-me como objeto, preciso admitir a existência da (e ocupar a) posição de um outro sujeito. [...] Para dar conta desse objeto que é um sujeito, é preciso que o sujeito da investigação se ‘*objective*’ como um *outro sujeito* e veja o mundo e a si mesmo com os olhos deste, que veja a si mesmo como um outro — como um objeto. Trata-se, portanto, de ser *ao mesmo tempo* como sujeito e objeto, e um objeto de tipo peculiar, que também é um sujeito. A obliquação assim entendida consiste em um movimento que comporta quatro posições que se equivocam (pois todas agem ao mesmo tempo e em um mesmo corpo): *i*) ver o outro (um objeto que é um sujeito); *ii*) ver a si mesmo como objeto (ver a si mesmo como um sujeito outro, sendo outro); *iii*) ver como o outro sujeito; e *iv*) ver a si mesmo como o outro (sujeito) o vê.

Ao falar de Nina Simone, desse modo, falo de mim. Quando dou centralidade à *encenunhação* que ela faz de si, ou seja, “uma enunhação fictícia que precisa ser encenada pelos leitores (e antes deles, pelo seu ‘autor’)”, ainda nos termos de Nodari (2017, p. 57), percebo, como discorrerei ao longo do Capítulo 3, que é esse cantar-se que ela faz de si mesma que me possibilita cantar-me e cantá-la pelos meus olhos, a partir de suas letras e de seu corpo. Renuncio-me e transmuto-me, num movimento infinito de viver e operar as escolhas que faço em tradução, tal qual Nina Simone encena-se por meio de uma enunhação de si, dando seu corpo à obra outra, como demonstrarei a seguir. Esse jogo entre ler uma Nina Simone que se lê e se recria, se-me recria, encenunhando-se-me tradutória e performaticamente, ressoará ao longo do presente capítulo.

## 1.2 INCORPORAÇÃO: A VOZ LITERÁRIA DE NINA SIMONE

*Was she really a jazz singer? Was she more soul singer, blues singer or pop troubadour? She was all that and then some. Her craft ranged all over the black music map and beyond; she even found a home in Broadway songs. As Duke Ellington was fond of saying about artists he appreciated, she was “beyond category”.*  
(Willard Jenkins, 2003)

*I sing just to know that I’m alive  
I play just to feel I’ll survive.*  
(Nina Simone, 1982)

Para incorporar a vivência de Nina Simone utilizarei parte de sua biografia e a relacionarei com as canções aqui interpretadas e traduzidas. A análise de sua vida em canto é fundamental para a composição do programa da minha performance, que busca dar resposta aos estímulos causados pela consciência dessa relação. Voltemos então a alguns dados que movem

essa relação. Em primeiro lugar, é relevante o fato de Nina Simone ter nascido Eunice Kathleen Waymon, em 21 de fevereiro de 1933, em Tryon, na Carolina do Norte, sob o signo de peixes — dado que será retomado mais adiante numa das peças de improviso que ela faz de uma canção para cantar a si mesma. Igualmente me atravessa afetivamente o dado biográfico de sua origem humilde, oriunda de uma família cuja mãe negra era doméstica e metodista, e o pai negro era pastor batista e marceneiro, dados que sobrepõem o corpo de Nina Simone ao meu, numa identificação de gênero, bem como da marginalidade negra fruto da colonização. Meu corpo de mulher terceiro-mundista, apesar da diferença na cor da pele, viscera responsivamente aos anseios que identifico no corpo de Nina Simone. Mas minha travessia afetiva vai além do caminho fácil das identificações plenas. A estranheza e a perplexidade em forma de admiração causada pela primeira escuta atenta de uma de suas performances, ou pela escuta repetida — e nunca a mesma — das performances ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa também me soam relevantes para a composição de uma leitura de sua vivência biográfica-artística.

Como ocorreu essa incorporação? Foi pelo primeiro contato, ainda memorável, com a obra de Nina Simone via corpo da personagem Celine<sup>19</sup>, num misto de duplo encantamento, pelo qual a francesa, ao som de “Just in Time” (Jule Styne, Betty Comden, Adolph Green), descreve sedutoramente a Jesse como era uma das performances ao vivo da cantora norte-americana<sup>20</sup>, falecida no ano anterior ao lançamento do filme *Before Sunset* (2004), de Richard Linklater, com o qual tive contato apenas em idos de 2006<sup>21</sup>? Ou foi no mergulho, de escuta ativa, em 2013,

---

<sup>19</sup> *Before Sunset* (2004) é o segundo filme de uma trilogia de Richard Linklater, num experimento cinematográfico sobre a passagem do tempo. O primeiro filme, *Before Sunrise* (1995), apresenta Celine (Julie Delpy) e Jesse (Ethan Hawke), dois jovens que se conhecem durante uma viagem e resolvem passar o dia juntos, até o sol nascer, momento em que Celine precisar seguir seu rumo, sem Jesse. *Before Sunset* (2004) marca o reencontro dos dois, nove anos depois, tal qual o tempo entre a rodagem dos filmes, com a promessa de um reencontro que durará apenas até o pôr-do-sol, pois Jesse tem voo marcado no início da noite. *Before Midnight* (2013) propicia o reencontro com o casal, agora em viagem pela Grécia, nove anos depois de seu segundo encontro em Paris. Além de discussões profundas sobre a passagem do tempo, temas contemporâneos da época de cada filme e como o tempo de vida afeta cada um dos personagens, os três filmes são marcados também pelo movimento espacial marcado pelo caminhar a pé dos dois personagens por algumas cidades europeias.

<sup>20</sup> Cena do filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ip9PgKmil0s>. Acesso em: 20 nov. 2018.

<sup>21</sup> Um dado do tempo, para brincar dentro da *poiesis* cinematográfica de Linklater: meu contato com o filme ocorreu dois anos após seu lançamento nos cinemas, via fita VHS — o modo de acesso ao cinema em cidades de interior. Nessa época, não contava com acesso irrestrito aos vídeos de YouTube, como atualmente. Grande parte do desenvolvimento deste trabalho se deve ao fato da democratização de acesso à internet. Morar no interior de Minas Gerais, mais especificamente no Vale do Jequitinhonha, uma das regiões mais pobres do estado, com internet discada, na década passada, impediu-me o gozo imediato de apreciação das performances de Nina, paixão retomada apenas em idos de 2013, na capital Curitiba, na época do lançamento do terceiro filme da trilogia de Linklater. Lembro bem que foi a oportunidade de rever os dois primeiros filmes que fez reacender minha curiosidade pela obra da cantora norte-americana, culminando na origem deste projeto em 2015.

iniciando pelo show de 1976 que ela fez no festival de jazz de Montreaux, disponível integralmente no YouTube? As perguntas retóricas e as poucas descrições biográficas feitas até aqui, carregadas de memórias pessoais, servem mais como pontos magnéticos, por vezes dispersos, podendo alterar o norte literário da vida de Nina Simone, ora para sua vivência empírica, ora para o pinçar de algumas de suas performances. Em alguns momentos do texto, chego mesmo a colocar meu corpo saindo de seu lugar de escuta passiva para um local de fala/canto, de tradução dessa escuta.

O fato de Nina Simone ter se tornado uma pianista clássica desde tenra idade, bem antes de precisar se adequar à música popular via canto, irá figurar entre as características de sua vivência ficcional que me colocam no estranhamento, em crise. Pouco analisarei a parte musical de suas performances naquilo que, dentro da área de estudos de música, é mais relevante: as construções harmônicas e melódicas caras ao piano, os ritmos e peças do cancionário por ela executados numa roupagem que lhe é muito peculiar me interessam apenas como ambiente, um ruído que mais embala a trajetória aqui delineada do que os discursos corpóreos e semânticos assumidos em suas performances. Desse modo, importam-me sobremaneira as reinterpretações que ela faz, via canto, de sua memória, como, por exemplo, de um episódio de racismo contra seus pais, na época em que ela ainda tocava na igreja, relatada em sua biografia, e a reverberação desse episódio e de outros ao longo de sua trajetória artística, funcionando como fermento para a cooptação dessas situações em um movimento de resposta resistente.

Por ora, e para situar no tempo histórico a vida e a obra de Nina Simone, utilizarei alguns dados amplamente ecoados de sua biografia pessoal e artística. No entanto, não posso deixar de demarcar meu corpo ouvinte respondendo aos estímulos que estão à margem dos momentos mais importantes da vida da cantora e das suas performances.

### **1.2.1 Eunice vira Nina: *a little girl blue***

Antes de se autoproclamar Nina Simone, o corpo negro de Eunice nasceu e conviveu com as limitações que lhe foram impostas pela normalização das leis segregacionistas “Jim Crow”, aplicadas no sul dos Estados Unidos desde o fim da escravidão, as quais determinavam restrições aos negros de acesso aos espaços e direitos reservados aos brancos. Embora tivessem sido libertos do trabalho escravo, o que se deflagrou nos estados do sul foi uma massa sem ocupação ou mesmo acesso básico à cidadania, sendo o direito ao voto o cerceamento mais evidente do

racismo estrutural culturalmente criado ao longo de um século desde a abolição. A restrição de acesso dos negros à cidadania era legitimada não apenas pela impossibilidade do voto, mas também pela divisão do espaço físico da cidade, com a exigência de separação de negros e brancos na maioria dos espaços públicos, tais como escolas, ônibus, trens, restaurantes, bebedouros, bem como na criação de espaços de espera, entrada e saída de locais direcionados às pessoas de cor.

Com ancestralidade negra e indígena por parte do pai (John Divine) e negra e irlandesa por parte da mãe (Mary Kate), a pequena Eunice carregava o peso do preconceito e marginalização de seus antepassados (escravos negros, indígenas dizimados e imigrantes irlandeses marginalizados) na história silenciada de seus ancestrais, mas também no sangue, na cor da pele, nos traços de negra retinta constantes no formato de seu nariz, nos cabelos crespos 4c<sup>22</sup>, nos lábios grossos e protuberantes, e mesmo no desenho facial. Não bastava ser negra e pobre. Dentro daquilo que se designa como colorismo, já nasceu ocupando um local de recorte que interseccionaria sua experiência física e emocional no mundo de modo crucial. Com seus pais ela aprendeu desde cedo a conviver com a segregação violenta, estrutural e, por vezes, silenciosamente ensurdecadora desses primeiros anos.

Mantendo três empregos distintos para sustentar a família, John se viu forçado a fechar a barbearia após a quebra da bolsa de 1929. Negros do sul dos Estados Unidos foram afetados de forma quase aniquiladora depois da crise. Kerry Acker (2004, p. 23), no panorama biográfico que traça da cantora e pianista, afirma que:

Embora todo o país tenha sido afetado pela Grande Depressão, as áreas rurais foram particularmente devastadas. Os fazendeiros não conseguiam mais comprar sementes, maquinário e terra, então fizeram empréstimos; quando não puderam pagar por esses empréstimos, alegaram falência. Ainda assim, afro-americanos no Sul foram atingidos de modo mais duro; muitos deles trabalhavam nas fazendas, então, quando os fazendeiros começaram a perder dinheiro, os trabalhadores perderam seus empregos. Para piorar, pessoas brancas eventualmente começaram a tomar os empregos formais das pessoas negras.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Refiro-me aqui a um modo de categorizar os cabelos crespos. Nesse entendimento, os cabelos lisos entram no tipo 1. O tipo 2 engloba os cabelos ondulados. No tipo 3 incluem-se os cabelos cacheados. Os cabelos crespos são classificados como tipo 4. Dentro de cada tipo de ondulação, há também diferença de volume e espessura dos fios, divididas pelas subcategorias a, b e c. Os cabelos afro, em sua maioria, são do tipo 4. No caso de Nina Simone, a subtipo de cabelo e a tez retinta reforçam seus traços raciais, diretamente relacionados ao tipo de trato de segregação racial por ela vivida.

<sup>23</sup> “Although the entire country was affected by the Great Depression, the rural areas were particularly devastated. Farmers could no longer afford seeds, machinery, and land, so they took out loans; when they couldn’t make payments on those loans, they went bankrupt. Still, African Americans in the South were hit the hardest; most of

Para sobreviver, John e alguns de seus colegas de trabalho da época — ele trabalhava como motorista — desenvolveram um sistema de troca de comida. Ainda que tenham passado por dificuldades financeiras com a constante perda de emprego do pai (o que debilitou sua saúde), os Waymon resistiam pela fé e pela música. Mary Kate era ministra da igreja metodista<sup>24</sup> e o John era diácono que já havia ganhado a vida na juventude tocando gaita harmônica. Em sua autobiografia, Simone relata que “tudo o que acontecia em sua infância envolvia música. [...] Era parte do nosso cotidiano, tão automático quanto respirar... Todos tocavam música. [...] Nós aprendemos a tocar do mesmo modo que aprendemos a andar, era o natural”<sup>25</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 14).

Com apenas três anos, Eunice, ao piano, tirou de ouvido a melodia do hino favorito de sua mãe. Mary Kate, religiosa fanática, proibia Eunice de tocar qualquer outra peça que não fosse religiosa. Mas John, nessa época bastante debilitado, ficava em casa e permitia, na ausência da mãe, que Eunice tocasse o que quisesse ao piano. Simone nos conta, em sua autobiografia, que “nesse tempo o piano era um brinquedo maravilhoso” o qual ela “tocava por longas horas” sem se cansar (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 14). Ela também relata que não tinha qualquer preferência por estilo musical — ao contrário, quanto mais variado, melhor. Ainda assim, sua mãe a levava para os corais da igreja, tanto para tocar quanto para cantar.

Dessa época Nina Simone herdou o improviso. Não apenas nos hinos e nos corais, mas também viu seus pais se reinventarem para ganhar dinheiro. Herdou também as primeiras percepções de seu entorno segregador. Tanto que, de acordo com sua memória, o primeiro contato que teve com pessoa branca se deu na cozinha da senhora Miller, patroa de sua mãe que mais tarde se encantaria com a habilidade de Eunice ao piano, em uma visita que fizera à igreja de Mary Kate. Foi, inclusive, a senhora Miller quem pagou um ano de aulas de piano para Eunice, ao saber da impossibilidade financeira de sua família. Após um ano de aulas com Miss Mazzy, apelido carinhoso dado por Eunice a Mrs. Massinovitch, e dada a relação afetuosa entre as duas, a professora inglesa propôs o “The Eunice Waymon Fund”, pedindo doações, via

---

them worked as farm laborers, so when farmers started losing money, the laborers lost their jobs. To make matters worse, white people eventually started to take the jobs formerly held by black people.”

<sup>24</sup> A tradição metodista norte-americana é conhecida pelos hinos vibrantes e alegres. Nina Simone foi criada, desde cedo, cercada desses hinos. Essa tradição ecoaria mais tarde em algumas de suas performances antológicas, tais como “I wish I knew how it would be free”, “Ain’t got no, I got life”, “See-line woman”, “Obeah woman”, “He’s got the whole world in his hands”, entre outras.

<sup>25</sup> “Everything that happened to me as a child involved music, [...] It was part of everyday life, as automatic as breathing... Everybody played music [...] we learned to play the same way we learned to walk, it was that natural.”

anúncio em jornais locais, tanto de igrejas quanto de amigos próximos para pagar as aulas de piano para a criança. O fundo duraria até Eunice completar 18 anos. Embora tenha sido abraçada pela comunidade local pelo talento, Nina Simone recorda episódios que a marcaram nesse período: “Pessoas brancas apontavam o dedo pra mim na rua e me chamavam de ‘A pequena menina de cor da senhora Massinovitch’. E era mesmo, embora não gostasse do modo que eles diziam isso”<sup>26</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 24). A ênfase que essa frase dá à posse (a menina que pertence a uma senhora branca) relacionada à cor da pele remonta ao período da escravidão, perpetuado pelas leis de Jim Crow, que foram acirradas no período após a quebra da bolsa.

Fazendo recitais desde os oito anos de idade e sentindo-se uma caricatura — “a mais impressionante e talentosa garota da cidade, e... negra” (WILSON, 1960 apud ACKER, 2004, p. 30) — foi marcante o episódio do recital que fez aos 11 anos de idade. Um pouco antes de iniciar sua performance, ela percebeu que seus pais haviam sido retirados dos assentos da frente do teatro, para que uma família branca pudesse ali se sentar. Tomada pela indignação, a pequena Eunice conseguiu verbalizar sua raiva. Disse que só tocaria quando visse seus pais de volta em seus assentos, bem próximos ao palco, de modo que pudesse vê-los enquanto estivesse tocando. Foi assim que os Waymon puderam retornar a seus assentos privilegiados, embora Simone relate em sua autobiografia que lembra de alguns brancos rindo dela. Essa verbalização, tão importante naquele momento para uma criança, foi também um apelo à própria dignidade. Uma resposta ao absurdo da segregação que já vibrava não apenas no corpo negro de Eunice, mas também, uma década depois, no corpo negro de Rosa Parks<sup>27</sup>, uma das figuras mais marcantes da luta pelos Direitos Civis negros.

---

<sup>26</sup> “White folks would point to me on the street and call me ‘Mrs.Massinovitch’s little coloured girl.’ And so I was, although I didn’t like the way they said it.”

<sup>27</sup> Rosa Parks iniciou uma verdadeira revolução em Montgomery, Alabama quando se negou a se levantar de seu assento, dentro de um ônibus, a pedido de um homem branco. Por conta disso foi presa em 1955 e, posteriormente, tornou-se um ícone da luta pelos Direitos Civis, dada a repercussão de seu gesto de resistência.



Figura 1 – Eunice, aos 14 anos, foto de divulgação do recital no St. Luke Junior Choir (1947)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

A dor que ela rememora ter sentido, constante em sua autobiografia, ecoou igualmente nas escolhas que faria pelos próximos anos. Parecia-lhe que, de repente, o mundo todo era diferente, e “nada mais era fácil” (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 26). As aulas de piano se tornaram o método adotado para atingir um sonho quase impossível: ser a primeira pianista clássica afro-americana. A dedicação ao piano por horas seguidas aliou-se a uma timidez aguda durante a adolescência e a ajudou a trilhar um caminho de excelência, tanto nos estudos regulares, quanto nos estudos de música. Em meados de 1950, foi selecionada pela renomada Juilliard School of Music, de Nova York, oportunidade rara para uma garota afro-americana nessa década, e teve aulas com Carl Friedberg, pianista consagrado. A dedicação de toda uma vida, que lhe rendeu recitais, bolsa de estudos e aulas com professores conceituados tinham um único foco: passar no Instituto Curtis. Por isso, no final de 1954, ela e sua família se mudaram de Tryon para a Filadélfia. Ainda que tenha passado uma vida estudando e sendo elogiada pelo seu talento por pianistas consagrados, Eunice não foi considerada boa o suficiente para ingressar no Instituto Curtis. Deprimida e sem rumo, ela ouviu de várias pessoas que o motivo de não ter sido selecionada era a cor da sua pele. Seu irmão lhe relatou o seguinte, sobre o ocorrido:

[A história que Carroll] ouviu do meu tio e dos seus amigos, pretos e brancos, foi que o Instituto Curtis queria o ingresso de estudantes negros, mas se fossem admitir negros, então eles não aceitariam um negro desconhecido, que se fossem aceitar um negro desconhecido, que não seria uma garota negra, e se fossem aceitar uma garota negra não

seria uma garota negra desconhecida e muito pobre.<sup>28</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 42)

Após ser rejeitada pelo Instituto Curtis, em 1950, Eunice passou a ganhar a vida dando aulas de piano clássico e fazendo poucos recitais nas cidades próximas. Nessa época ela quase desistiu da música, mas, encorajada pelo irmão, retomou os estudos com Vladimir Sokhaloff, um dos professores do Instituto Curtis, para quem pagava por aulas particulares — e caras — de piano.

Figura 2 – Eunice aos 18 anos (1952)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

Para complementar a renda, em 1954 passou a trabalhar como pianista no Midtown, bar e restaurante em Atlantic City (Nova Jersey), ganhando em torno de 90 dólares por noite. Foi nesse ano que a jovem Eunice decidiu assumir um nome artístico, com o intuito de esconder de sua mãe religiosa o emprego de música da noite, algo tido por Mary Kate como mundano demais. Autointitulou-se Nina Simone, codinome para a persona noturna que se sujeitava a tocar peças clássicas de piano em meio a um repertório recheado de músicas populares e folclóricas, tudo por alguns trocados a mais.

---

<sup>28</sup> “The story that Carroll heard through my uncle and his friends, black and white, was that the Institute wanted to enroll black students, but if blacks were going to be admitted then they were not going to accept an unknown black, that if they were going to accept an unknown black then it was not going to be an unknown black girl, and if they were going to admit an unknown black girl it wasn’t going to be a very poor unknown black girl.”

Abrindo improvisos para preencher as longas horas de duração de sua apresentação, até então toda instrumental — a qual iniciava às 9 da noite e ia até as 4 da madrugada, com intervalos de 15 minutos a cada hora —, Simone se viu pressionada<sup>29</sup> pelo dono do local a cantar canções populares em seu repertório. Ela, até então, não havia sequer cogitado se colocar como cantora, pois estava ali apenas para ganhar um dinheiro a mais que lhe permitisse continuar estudando piano clássico, com vistas a ainda ingressar no Instituto Curtis. Na noite seguinte ao ultimato de seu patrão, Nina colocou sua voz em canto, experimento que, em suas palavras “não foi difícil encaixar isso [o canto] ao improviso porque eu usava minha voz como uma terceira camada, complementando as outras duas camadas, minhas mãos direita e esquerda” (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 51)<sup>30</sup>.

Sua memória de infância em Tryon, dos cultos metodistas e da crescente ascensão de intérpretes negros nas décadas anteriores, tais como Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, entre outros, possibilitou-lhe um repertório amplo e variado, o qual abarcava de peças gospel, passando por canções clássicas de blues, até canções populares de folk e jazz, todas ganhando improvisações instrumentais e vocais que se tornariam marcas registradas de suas performances posteriores. A quilometragem de canto e improviso que esse trabalho noturno lhe proporcionou, funcionando como longos ensaios, impulsionou-lhe à composição de peças autorais, bem como à apropriação de canções populares muito conhecidas, imputando-lhes a assinatura bastante peculiar que aqui irei salientar. Uma das releituras dessa época encontra-se em “I loves you, Porgy” (George Gershwin, Ira Gershwin, DuBose Heyward), até então um hit na voz de Billie Holiday.

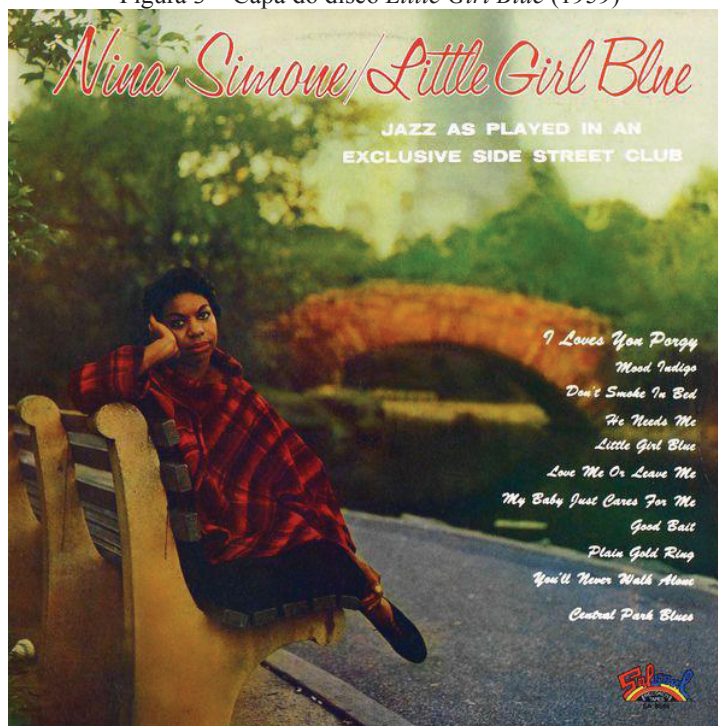
Em 1956, Simone tocava e cantava em vários clubes de Atlantic City, Filadélfia e Nova York. Nesse ano ela conheceu seu primeiro produtor, Jerry Fields, que lhe abriu caminhos para gravar o primeiro álbum em Nova York, pela Bethlehem Records. Seria, assim, apresentada como a “Little Girl Blue”, canção que dá nome a seu primeiro álbum. Porém, dada a demora no lançamento do disco gravado pela Bethlehem, em 1957, sua versão para “I loves you, Porgy”, já conhecida do público que frequentava os bares e clubes nos quais ela tocava, passou a ser executada em várias rádios locais pelo DJ Sid Marx, que sugeriu a Nina pedir a Bethlehem que

<sup>29</sup> O dono do restaurante em Atlantic City perguntou a Nina por que ela não cantava, além de tocar. Ela respondeu que jamais havia pensado em cantar. Com essa resposta, seu patrão lhe deu um ultimato: “[...] tomorrow night you are either a singer or you are out of a job.” (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 50-51)

<sup>30</sup> “It wasn’t hard to fit it to the improvisation because I used my voice as a third layer, complementing the other two layers, my right and left hands.”

lançasse essa canção como single. No final de 1958 o single já figurava na lista de mais tocados da Billboard.

Figura 3 – Capa do disco *Little Girl Blue* (1959)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

O primeiro disco foi, enfim, lançado em 1959, ano que marcou uma virada na vida pessoal e financeira de Nina Simone. Ela mudou-se para Nova York, devido à quantidade de shows fechados por seu produtor, e assinou contrato para lançar 10 discos com a gravadora Colpix. Com isso, somado à necessidade de ganhar a vida financeiramente, ela foi deixando de lado seu grande sonho de ser a primeira negra pianista clássica dos Estados Unidos, escolha que lamentaria ao longo da frutífera carreira musical que construiria nas décadas seguintes.

### 1.2.2 *Nina's choice*

De 1959 a 1964 ela lançou os dez discos<sup>31</sup> pela Colpix, a maioria deles gravados ao vivo, não à toa. Nesse curto período de cinco anos, Simone estabeleceu contatos e amizades com

---

<sup>31</sup> São eles: *The Amazing* (1959); *At Town Hall* (1959); *At Newport* (1960); *Forbidden Fruit* (1961); *At the Village Gate* (1962); *Sings Ellington* (1962); *Nina's Choice* (1963); *Nina Simone At Carnegie Hall* (1963); *Folksy* (1964); *With Strings* (1966).

ícones da intelectualidade negra, ativos na luta pelos Direitos Civis, tais como James Baldwin e Langston Hughes, que norteariam seu modo de tocar e de cantar as canções que comporiam seu repertório. Uma das amizades mais marcantes nesses primeiros anos se deu com a dramaturga e ativista Lorraine Hansberry (1930–1965), primeira escritora afro-norte-americana a ter uma peça — *A Raisin in the Sun* — montada na Broadway, em 1959. Além de seu protagonismo no teatro, a biografia de Hansberry é carregada de episódios de resistência ao racismo estrutural nos Estados Unidos. Em pleno debate nessa década marcada pela luta dos Direitos Civis dos negros, tal resistência consciente reverberaria na sua obra literária e ajudaria a solidificar a amizade com Nina Simone, aproximando-as pela mesma luta. Vale lembrar que foi Lorraine quem, em 1962, propôs um desafio à classe artística negra norte-americana. Sua declaração instigava a necessidade de se fazer uma narrativa sobre os Direitos Civis, via pintura, canto e escrita (FELDSTEIN, 2013, p. 5).

Figura 4 – Nina Simone (ao centro) com (da esquerda para a direita) Chuck McDew, Lorraine Hansberry, Theodore Bikel e James Forman, no apartamento de Bikel, em Greenwich Village (1963)



Fonte: FELDSTEIN, 2013, p. 30.

A amizade com Hansberry, além do compartilhamento da vida privada (ela foi madrinha de Lisa Simone), propiciou um convívio com uma mulher até então pouco experimentado por Nina Simone. A cantora diz em sua autobiografia que as conversas com sua amiga não eram sobre homens, roupas ou qualquer outra frivolidade costumeiramente estereotipada na relação



amigável<sup>32</sup> entre mulheres; suas conversas “eram sempre sobre Marx, Lênin, e revolução”<sup>33</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 87). Foi por meio dessa amizade que Nina Simone afirma ter começado a “pensar sobre si mesma como uma pessoa negra em um país governado por pessoas brancas e [como] uma mulher em um mundo governado por homens”<sup>34</sup> (ACKER, 2004, p. 74).

Com o atentado de membros da Ku Klux Klan à igreja em Birmingham (Alabama), que assassinou quatro crianças negras em setembro de 1963, Nina Simone conseguiu, enfim, empoderar-se da própria voz e da própria escrita aproximando-se de vez da luta pelos Direitos Civis dos negros. Esse episódio escancarou aquilo que ela até então silenciara ou apenas invocara de modo oblíquo em seu repertório. Compor e performar “Mississippi Goddam”, logo após o atentado, foi um grito muito mais consciente do poder de insurreição do que aquele grito no episódio do recital na igreja. Há, nesse momento, uma percepção clara, por parte de Nina, do seu papel enquanto artista atuante, mais que apenas um entretenimento. Poderia dizer, inclusive, que há nessa composição em especial uma superação da representação da figura de pianista clássica cujos esforços e habilidades musicais serviriam para entreter e calar a boca do racismo. Na mimese do canto, do corpo que toca, o coro que responde “go slow”<sup>35</sup>, ela conseguiu, a um só tempo, dizer o que é silenciado e derramar sua voz, sua performance no corpo de outros negros até então com a voz embargada. A palavra “goddam”, considerada blasfêmia, bem como cada uma das palavras ali cantadas, realmente é proferida com a boca cheia e escrita para a posteridade no registro do título da faixa. A performance reforça, no começo, o sentido: “o nome dessa faixa é Maldito”<sup>36</sup> Mississippi e eu *quero dizer* cada palavra dela”<sup>37</sup>. O incômodo é causado, como

---

<sup>32</sup> Especialmente na linguagem cinematográfica, a caracterização de amizades entre mulheres é uma construção que deflagra a misoginia presente nas variadas marcações de espaços dado às mulheres. O *Teste de Bechdel*, ainda que redutor, vem mapeando a sub-representação dada às mulheres no cinema por meio de três perguntas básicas: 1. Há pelo menos duas mulheres no longa?; 2. Elas conversam uma com a outra?; 3. Elas conversam sobre assuntos que não sejam relacionados a um homem?. A estranheza na relação com Hansberry, relatada por Nina Simone em sua autobiografia, repercute uma máxima mundialmente mimetizada e proferida: mulheres são inimigas. A noção de *sisterhood* (sororidade) entre mulheres, conceito cunhado pela feminista Kate Millet na década de 1970, causa estranheza a Nina Simone justamente por perceber em tal relação o espaço que é dado a uma mulher negra, na década de 1960.

<sup>33</sup> “We never talked about men or clothes or other such inconsequential things when we got together. It was always Marx, Lenin, and revolution.”

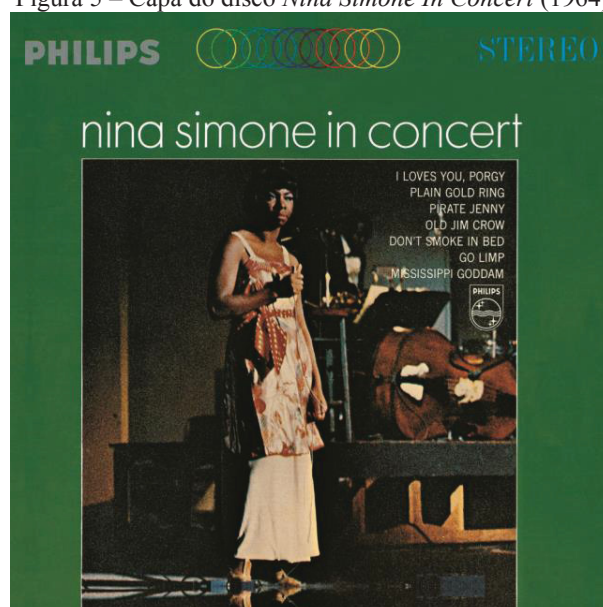
<sup>34</sup> “Through her I started thinking about myself as a black person in a country run by white people and a woman in a world run by men.”

<sup>35</sup> *Go slow*, traduzido literalmente como “vá devagar”, carrega a mensagem implícita e ecoada há décadas pelos brancos aos negros segregados: esperem a permissão dos brancos para entrar ou sair de um lugar, para votar ou não, para entrar na universidade ou não.

<sup>36</sup> A tradução literal é “maldito”, mas a gama de interpretações que a mensagem da canção traz possibilitaria o uso de “execrável”, “abominável”, “lúbrico”, “puto”, “desgraçado” ou qualquer outra palavra de baixo calão. Uma

discorre Feldstein (2013, p. 99), também pela inesperada atitude de escancarar nesse canto uma prática discriminatória muito (e ainda) recorrente contra mulheres (brancas ou negras): a exigência social de que se comportem como damas para serem respeitáveis. A respeitável pianista clássica negra que superou a pobreza, a respeitável cantora com timbre envolvente, agora dizia verdades que incomodavam a brancos e a pretos também. A faixa, lançada em single, entrou no repertório do show gravado ao vivo no clássico disco *Nina Simone In Concert*, lançado em março de 1964, inaugurando o contrato de três anos com a gravadora holandesa Phillips Records.

Figura 5 – Capa do disco *Nina Simone In Concert* (1964)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.v

Além de “Mississippi Goddam”, é inegável o teor politizado especialmente na divertida faixa “Go Limp” (uma dramédia que traz um diálogo entre uma jovem militante negra e sua mãe preocupada com a virgindade de sua filha agora em contato com degenerados) e na interpretação ferina para “Pirate Jenny”<sup>37</sup>, ária clássica assinada pelos alemães Bertolt Brecht e Kurt Weil e traduzida para a língua inglesa pelo judeu Marc Blitzstein. Do repertório constante no disco, “Pirate Jenny” é considerada por Rafael do Nascimento César (2018) um corpo estranho em meio ao espetáculo, pois traduz e vinga muito dos cerceamentos raciais vividos por Nina Simone por

---

possibilidade de tradução para o título que me parece apresentar melhor a raiva contida na faixa seria “Caralho, Mississippi”.

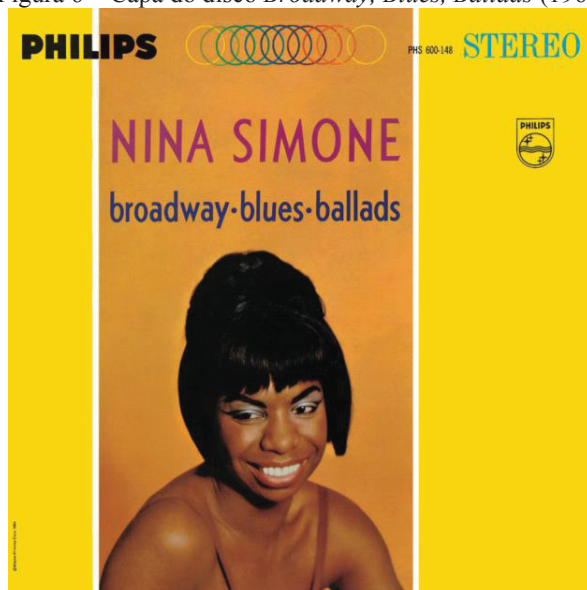
<sup>37</sup> “The name of this tune is Mississippi Goddam and I mean every word of it.”

<sup>38</sup> Performance em áudio gravado ao vivo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V7awW5nrDHk>. Acesso em: 20 nov. 2018.

meio de uma canção de outro território, idioma e cultura. Tal estranhamento será mais bem aprofundado no último capítulo desta dissertação, onde enfrentarei o processo de significação em nosso corpo e que resultou na posterior tradução dessa e de outras canções performadas por Nina Simone. Neste momento basta salientar o fato de a cantora e pianista norte-americana selecionar ativamente para o repertório canções cujas mensagens abrissem possibilidade de performances que catalisassem o significado de ser mulher, negra e artista nesse período. Por isso, interessa tanto a interpretação de canções assinadas por ela quanto de canções que recebem sua assinatura interpretativa. Se, de um lado, a mensagem de ser artista negra engajada se faz clara nas canções listadas há pouco, em outras interpretações há nuances distintas desse ficcionalizar a própria existência artística.

É o caso que surge, por exemplo, no outro disco lançado também em 1964, pela Phillips Records, o *Broadway, Blues, Ballads*. Embora amenize o discurso político, o disco traz a antológica interpretação para “Don’t let me be misunderstood”<sup>39</sup> (composta por Bennie Benjamin, Sol Marcus e Gloria Caldwell/Horace Ott).

Figura 6 – Capa do disco *Broadway, Blues, Ballads* (1964)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

<sup>39</sup> O lançamento dessa faixa só obteve escuta ativa e reverberação após a gravação pelo grupo inglês The Animals, no ano seguinte. A interpretação de Nina tornou-se antológica tanto pela performance diferenciada (nos arranjos e nas sutilezas politizadas dadas por ela a cada verso) quanto pela posterior e tardia valoração da artista como ícone do movimento pelos direitos civis dos negros.



Acker (2004, p. 83) traz à baila a opinião de John Gavin sobre essa faixa, em 1993, na ocasião de ouvir novamente o disco: “[Don’t let me be misunderstood] é um apelo angustiado por simpatia em um momento de ação endurecida, a canção é um eco óbvio do movimento pelos Direitos Civis. A cantora volátil encontrou mais que um toque autobiográfico nessas palavras”<sup>40</sup>. De fato, cantar versos que escancaram sua condição de mulher negra e mal compreendida é uma tréplica à resposta que já vinha recebendo de críticos e de rádios que censuravam “Mississippi Goddam”, por exemplo. A construção dos estereótipos de louca, “difícil”, “nervosa” e “ácida” (FELDSTEIN, 2013, p. 92), recorrentemente imputado às mulheres que se posicionam em resistência ao discurso vigente, foi sendo construída como resposta crítica a cada performance ao vivo nas quais ela reforçava as pautas da luta, a cada composição de próprio punho silenciada nas rádios norte-americanas, a cada boicote nas apresentações cada vez mais direcionadas ao empoderamento dos negros que lutavam pelos seus direitos. Uma letra que na voz de Joe Cocker, em 1969, significa um pedido pessoal, potente, insano e libertador de desculpa (ecoando muito do espírito dos anos loucos do movimento hippie), na voz de Nina Simone, à época da gravação, mantém o teor pessoal, mas ao tratar da pessoa mulher, negra, na luta por cidadania, o poder de encenação de sua corporeidade carrega, ainda hoje, a mesma angústia de ser paulatinamente silenciada:

*Baby, you understand me now  
 If sometimes you see I'm mad  
 Don't you know no one alive can always be an angel?  
 When everything goes wrong you see some bad  
 But I'm just a soul whose intentions are good  
 Oh, Lord, please, don't let me be misunderstood*

*You know sometimes baby I'm so carefree  
 With a joy that's hard to hide  
 And then sometimes again it seems that all I have is worry  
 And then you bound to see my other side*

*But I'm just a soul whose intentions are good  
 Oh, Lord, please, don't let me be misunderstood*

*If I seem edgy  
 I want you to know  
 I never mean to take it out on you  
 Life has its problems  
 And I get more than my share*

---

<sup>40</sup> “[...] An anguished plea for sympathy at a time of harsh action, the song is an obvious echo of the civil rights movement. The volatile singer found more than a touch of autobiography in its words.”

*But that's one thing I never mean to do*

*'Cause I love you*

*Oh, baby*

*I'm just human*

*Don't you know I have faults like anyone?*

*Sometimes I find myself alone regretting*

*Some little foolish thing*

*Some simple thing that I've done*

*'Cause I'm just a soul whose intentions are good*

*Oh, Lord, please don't let me be misunderstood*

*I try so hard*

*So please, don't let me be misunderstood.*<sup>41</sup>

No mesmo disco, escondida no lado B, consta também o talismã “See-line woman”<sup>42</sup>, peça digna de nota aqui e de aprofundamento e tradução em nosso capítulo final. A corporeidade negra de Nina Simone interpretando e ressignificando essa peça tradicional do cancionário infantil do sul negro dos Estados Unidos novamente se autoencenuncia. Ecoada pela oralidade desde os tempos da escravidão e recolhida em 1939 por Herbert Halpert e Abbott Ferriss, a partir da oralidade das irmãs Katherine e Christine Shipp, a canção brinca de confundir seus ouvintes pela pergunta e resposta constantes no refrão<sup>43</sup>. A proposta de jogo, de parlenda, que a canção carrega (inclusive nas confusões enunciativas) é levada ao limite da sensualidade por Nina Simone, carregando em seu corpo, desde a infância, um modo de cantar essa peça e a recriando, em um gesto de autoria — para retomarmos Agamben (2005). Ela veste, ainda que em uma performance específica, a persona jazz que lhe fora imputada em uma tentativa de comparação com a vivência de Billie Holiday, performando, na gravação de 1964, a errância dessa mulher

---

<sup>41</sup> “Nêgo, agora você me entende/Se às vezes você vê que eu tô louca?/Você não sabe que nenhum ser vivo pode ser sempre um anjo?/Quando tudo dá errado, você vê algumas coisas ruins/Mas sou apenas uma alma com boas intenções/Oh, Senhor, por favor, não me deixe ser mal compreendida/Você sabe que às vezes, nêgo, eu sou tão despreocupada/Com uma alegria difícil de esconder/E então, às vezes, novamente, parece que tudo que eu tenho é preocupação/E então você, no limite, vê meu outro lado/Mas sou apenas uma alma cujas intenções são boas/Oh, Senhor, por favor, não me deixe ser mal compreendida/Se eu pareço fora de mim, eu quero que você saiba/Nunca quis descontar em você/A vida tem seus problemas/E eu carrego mais do que posso/Mas isso é uma coisa que eu nunca quis fazer/Porque eu te amo/Oh, nêgo/Eu sou apenas humana/Você não sabe que eu tenho defeitos como qualquer outra pessoa?/Às vezes eu me vejo sozinha me arrependendo/Alguma coisa tola, coisa simples que eu fiz/Porque eu sou apenas uma alma cujas intenções são boas/Oh, Senhor, por favor, não me deixe ser mal interpretada/ Eu tento tanto/ Então, por favor, não me deixe ser mal interpretada.”

<sup>42</sup> Performance em áudio disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hVEbzdN\\_7n0](https://www.youtube.com/watch?v=hVEbzdN_7n0). Acesso em: 20 nov. 2018.

<sup>43</sup> O refrão apresenta ao menos duas possibilidades de leitura: “See-line woman (see-line)” ou “Sealion woman (she lie)”. Esses problemas de tradução da complexidade oral, carregada de sotaques, serão desenvolvidos no último capítulo, quando apresentarei a tradução dessa canção para o português.

leoa/mentirosa, bem como a brincadeira tradicionalmente feita com essa figura, nas parlendas infantis. O arranjo aqui é formado por um misto de palmas, silvos de flauta doce, percussão pesada e vozes (a dela em transe sedutor que ecoa na resposta dada pelo coro). A sonoridade é tão peculiar que destoa das outras canções, com arranjos clássicos do jazz standard e letras mais românticas. O discurso político, percebo, resiste também pela brincadeira.

Gavin (apud ACKER, 2004, p. 83) ainda frisa a tentativa da gravadora Phillips de alçar Nina Simone ao grande público com esse disco:

À medida que a luta pelos Direitos Civis pesou cada vez mais sobre Simone, a voz mogno ouvida em seus primeiros álbuns começou a apresentar algumas rachaduras, e seus shows visivelmente ficaram mais duros e raivosos. Canções de protesto começaram a dominar seu repertório, como seguiria pelo resto da década. A maior parte do *Broadway-Blues-Ballads* é uma tentativa de levar Simone além de seu status cult, apresentando-a como uma cantora pop *mainstream*.<sup>44</sup>

A tática da gravadora holandesa funcionou especialmente na comercialização desses discos na Europa, que abraçou extasiada as performances da virtuosa cantora e pianista afro-americana.

### 1.2.3 *I put a spell on you because you're mine!*

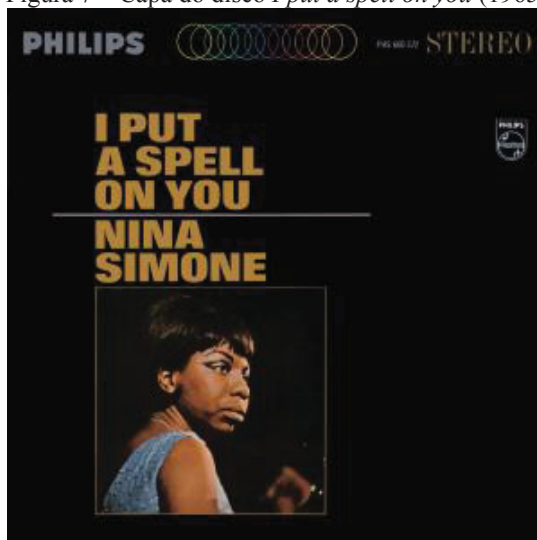
Com a gravação do disco *I put a spell on you*, em 1965, as performances politizadas e contagiantes de Nina Simone, ainda muito consumidas pelo público norte-americano, atravessaram o Atlântico e abriram caminhos para turnês na Europa. O álbum com repertório eclético é aberto pela canção-título composta por Screamin' Jay Hawkins. Nela surge uma Nina Simone mimetizando, na técnica *scat*<sup>45</sup>, o ressoar fantasmagórico em uma associação direta aos

<sup>44</sup> “As the civil rights struggle weighed upon Simone more and more heavily, the mahogany voice heard on her early albums began to show a few cracks, and her shows grew visibly harsher and angrier. Protest songs started to dominate her repertoire, as they would for the rest of the decade. Most of *Broadway-Blues-Ballads* is an attempt to take Simone beyond her cult status by presenting her as a mainstream pop singer.”

<sup>45</sup> *Scat singing*, ou improviso vocal, é uma técnica de canto pela qual a voz faz um solo de improviso, tal qual outros instrumentos durante a execução de uma canção. Com grande reprodução entre cantores de jazz nos Estados Unidos desde o início do século passado, algumas das principais referências são Ella Fitzgerald, seguida de Louis Armstrong, Sarah Vaughan, Nina Simone e Al Jarreau. Listo aqui algumas dessas performances exemplares: Ella Fitzgerald cantando “One Note Samba” (uma tradução para o inglês de “Samba de uma nota só” de Tom Jobim) no *scat* substituindo toda a letra da música (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PbL9vr4Q2LU>); Louis Armstrong intercalando letra e *scat* na versão de “Heebie Jeebies” (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IvqxedEuoj8>); Sarah Vaughan em “Scat blues”, em que canta/toca pela voz uma canção inteira que não contém letra (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u51fdqvc5A>); Nina Simone, ao final de “Feeling Good”, no *scat* que faz um improviso de *fuga* da harmonia da canção, para retomar o

cultos vodu, herança ritual africana predominante nas ilhas do Caribe e no sul dos Estados Unidos.

Figura 7 – Capa do disco *I put a spell on you* (1965)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

Além da emblemática canção que lhe dá nome, o álbum conta ainda com duas composições do francês Charles Aznavour, vertidas para o inglês: “Tomorrow is my turn” e “You’ve got to learn”. Cantando em francês a clássica composição do belga Jacques Brel, popularizada na voz da francesa Edith Piaf, Nina faz em “Ne me quitte pas” um claro aceno<sup>46</sup> ao país europeu que mais lhe renderia espetáculos nos anos seguintes. “Gimme some” (Andy Stroud), “July Tree” (Irma Jurist e Eve Merriam), “Marriage is for old folks” (Leon Carr e Earl Shuman) e “Feeling Good” (Leslie Bricusse e Anthony Newley) são igualmente memoráveis, tanto pelas interpretações recheadas de *scat* que evidenciam o domínio dessa técnica por Simone, quanto nos arranjos que colocam em cena variadas formas de jazz (*swing*, *bebop*, *standard*) em uma linguagem fácil de ouvir, com letras fáceis de cantar. Uma jogada de mercado que vendeu

---

tema no *gran finale* (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IvqxedEuoj8>>); Al Jarreau, em 1976, mesclando pelo *scat* o improviso de som e de letra para o tema eternizado instrumentalmente “Take five” (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hhq7fSrXn0c>).

<sup>46</sup> “White Europeans similarly tended to regard Simone as quintessentially African American — emblematic of racial and national specificity — at the same time that they positioned her as a cosmopolitan artist whose skills transcended nation. Her concert performances of songs in French, her recordings of three French songs on her 1965 album *I Put a Spell on You*, her conversations in French with audiences, and her French-derived professional name strengthened associations between Simone and ‘the city of light’. In fact, some initially assumed that she was a ‘French chanteuse.’” (FELDSTEIN, 2013, p. 91)

bem o *status* de diva virtuose no piano e na voz, quase a descolando da imagem que se formava de cantora negra com discurso politizado no disco de estreia com a gravadora.

Quase.

Em uma performance<sup>47</sup> ao vivo na Holanda, em 25 de dezembro de 1965, é perceptível a interpretação que ela faz para a outrora romântica composição de Aznavour, colocando a mensagem de “Tomorrow is my turn” para fora da curva do simples cantar um desencanto amoroso. O arranjo, mais suingado no disco, é substituído pelo piano tocado lentamente, acompanhado do baixo, da bateria suave e pela voz interpretando melancolicamente os versos da canção. O *scat* (que no disco faz uma brincadeira de voz e sopro dialogando) aqui é substituído por um canto que beira o recitativo, com alongamento em vibrato que evidencia a lamúria presente nas palavras da canção. A retomada final do refrão, um crescendo de intenção dos instrumentos e da voz que agora brada é, em meu entendimento, como um choro impossível de segurar após o primeiro refrão, agônico, urgente, carregado de esperança de ser ouvido<sup>48</sup>. Ela mesma relata em uma entrevista, à época, a impressão de não estar sendo compreendida em profundidade pelo público europeu:

As pessoas na Europa são tão bem informadas. Eles parecem conhecer todos os meus discos e quando foram feitos... Eu suponho que a questão dos Direitos Civis tenha a ver com isso, e que pese na resposta deles, mas em muitos casos eu estou certa de que isso não tenha nada a ver.<sup>49</sup> (ACKER, 2004, p. 86)

No ano seguinte, com o disco *Pastel Blues* (1966), que reúne algumas performances registradas ao vivo, entre as quais sua interpretação para “Strange Fruit” (Lewis Allan), canção também gravada por Billie Holiday anos antes. Na voz de Nina, o balançar de corpos negros enforcados nas árvores ressoa no arranjo melódico e na composição vocal, quase uma canção de ninar a morte, fato agora mais que costumeiro nos noticiários do período. Mais amargo que o álbum anterior, o disco ainda conta com a interpretação para “Sinnerman”, peça tradicional rearranjada ao piano por Nina, com mais de dez minutos de duração de interpretação visceral e ritualística, do início ao fim.

<sup>47</sup> Performance ao vivo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DFVAoIU8vTM>. Acesso em: 30 jan. 2019.

<sup>48</sup> Esse é um dos motivos norteadores da minha escolha em operar a tradução para o português a partir dessa performance, especificamente. Aprofundarei esse e outros afetos no capítulo final do presente trabalho.

<sup>49</sup> “People in Europe are so well informed. They seem to know all of my records and when they were made. [...] I suppose the Civil Rights thing does come into it, and has some bearing on their response, but in a lot of cases I’m sure it has nothing to do with it.”

Ainda em 1966, lançou mais dois álbuns pela Phillips: *Let it All Out* e *Wild is the Wind*. O primeiro traz um cover para “Ballad of Hollis Brown”, de Bob Dylan, e a clássica “Don’t explain”, composta e gravada por Billie Holiday. O segundo disco registra “Black is the color of my true love’s hair”, canção folk eternizada na versão de Nina, algumas faixas mais pop, tais como “Why Keep on Breaking My Heart?” e “I Love Your Lovin’ Ways”, ambas de Bennie Benjamin e Sol Marcus, e “Break Down and Let It All Out” de Van McCoy. Além dessas, registra outras canções marcantes, tais como “Lilac Wine” (James Shelton) e “Wild is the wind” (Dimitri Tiomkin e Ned Washington). Porém, a faixa mais relevante desse disco, a meu ver, é uma composição da própria Nina Simone: “Four women”. Uma de suas canções mais reverberadas é um lamento poderoso que canta quatro tipos de ser mulher e negra, marcando o colorismo nas relações que a sociedade impõe a cada subtom de pele e determinados traços de raça. Acker (2004, p. 91), no entanto, pontua a controversa recepção dessa canção. Ela relembra como a faixa foi banida em Nova York e na Filadélfia pois, supostamente, insultava as mulheres negras. A música é muito clara em sua mensagem, e se tornou uma das favoritas do setlist de Nina e de seus fãs, reverberando ainda atualmente<sup>50</sup>. Como a compositora reafirma, posteriormente, em sua autobiografia:

Tudo o que a música fez foi contar o que entrava na cabeça da maioria das mulheres negras nos Estados Unidos quando pensavam em si mesmas: sua pele, cabelos — lisos, armados, naturais, quais? — e o que outras mulheres pensavam delas. As mulheres negras não sabiam o que diabos queriam, porque eram definidas por coisas que não controlavam, e até que tivessem a confiança para se definir, elas estariam presas na mesma bagunça para sempre — esse era o ponto que a música abordava [...]. A música dizia a verdade que muitas pessoas nos EUA — especialmente homens negros — simplesmente não estavam prontas para reconhecer naquele momento.<sup>51</sup> (SIMONE, CLEARY, 1993, p. 117)

---

<sup>50</sup> Além de ter sido inúmeras vezes executadas por Nina Simone em seus shows, até o falecimento da cantora em 2003, “Four women” foi reinterpretada e relida por um bom número de artistas nas décadas seguintes de seu lançamento. Para citar algumas dessas reinterpretações, indicamos a releitura de arranjo feita pela baixista e cantora Meshell Ndegeocello, em 2013 (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qJdxtcNK08M>) e a curiosa e ainda atual releitura feita pelo duo de rap Reflectional Eternal, em 2000 (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=68PV604xNsg>).

<sup>51</sup> “All the song did was to tell what entered the minds of most black women in America when they thought about themselves: their complexions, their hair — straight, kinky, natural, which? — and what other women thought of them. Black women didn’t know what the hell they wanted because they were defined by things they didn’t control, and until they had the confidence to define themselves they’d be stuck in the same mess forever — that was the point the song made... The song told a truth that many people in the USA — especially black men — simply weren’t ready to acknowledge at that time.”

Chamar essa visão de feminista, ainda que não declarada, seria um anacronismo. Ainda que o excerto anterior tenha saído de sua autobiografia lançada apenas em 1993, Nina Simone jamais se declarou ou foi partidária do movimento pela liberação sexual que posteriormente seria chamado de segunda onda feminista. Ela mesma relata, nos lembra Feldstein (2013, p. 110), que nunca se identificou com as pautas do nascente movimento de liberação das mulheres, mesmo após ter composto “Four women”, pois, ela diz: “as questões que feministas radicais levantavam não tinham relevância para mim”<sup>52</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 117).

De toda forma, saliento o impacto causado pelas performances de algumas das canções anteriormente mencionadas (“Four women”, “Pirate Jenny”, “Go Limp”, “See-line woman” e “Mississippi Goddam”), especialmente no posterior desenvolvimento teórico dos movimentos de intersecção dentro da segunda onda feminista (*a priori*, branca e de classe média). Feldstein (2013) me ajuda a trilhar essa leitura de um empoderamento feminino e negro na prática. Quando leio “See-line woman”, performance de 1964, encontro em Feldstein (2013, p. 109) a tradução para o que depreendo da canção: um canto que brinca com “a velha tradição de cantoras afro-americanas que cantavam sobre sexo, tanto que antecipou uma tradição da segunda onda feminista que escreveu sobre sexo [apenas] no final da década de 1960 e em 1970”<sup>53</sup>.

Além disso, o que hoje é nomeado de feminismo, lembra Feldstein (2013, p. 110), “estava integralmente ligado ao ativismo negro de Simone, de modo geral”<sup>54</sup>, pois Simone “não era uma liderança política [tal como Martin Luther King] ou uma intelectual tradicional [como Hansberry], ou uma diplomata. Mas, por meio de seu posicionamento de mulher e entertainer afro-americana, ela absorveu, desenvolveu e disseminou uma visão de gênero e de liberação sexual e cultura negra de um modo eminentemente consumível por seus muitos fãs ao redor do mundo”<sup>55</sup>. Indo além da liberação sexual feminina, Nina Simone denunciou sobretudo discriminação racial, aderindo fortemente à perspectiva de que “black is beautiful”, bandeira

---

<sup>52</sup> “[...] the questions that female radicals were asking had no relevance to me.”

<sup>53</sup> “Simone played with an older tradition of African American female singers who sang about sex as much as she anticipated a tradition of second-wave feminists who wrote about sex in the late ’60s and 1970s.”

<sup>54</sup> “[...] were integrally linked to Simone’s black activism generally.”

<sup>55</sup> “She was not a political leader, a traditional intellectual, or a diplomat. Instead, through her position as an African American female entertainer, she absorbed, developed, and disseminated a gendered vision of black freedom and culture in ways that were eminently consumable by her many fans around the world.”



levantada, por exemplo, pelos integrantes dos Panteras Negras, especialmente pela reprodução de uma estética de ser negro<sup>56</sup>.

A aproximação com o Partido dos Panteras Negras foi além do discurso estético cada vez mais presente em suas performances de palco, via uso de vestimentas e penteados afro, marcantes desse período. Como relata na autobiografia, ela mantinha amizade tanto com a cantora sul-africana Mirian Makeba quanto com seu respectivo esposo, Stokely Carmichael — um dos líderes do Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC), que serviu de base ideológica para a fundação do partido político dos Panteras Negras<sup>57</sup>, cuja fundamentação se amparava no socialismo revolucionário. Nina Simone, ao ter contato com o manifesto Black Power escrito por Carmichael, passou a incorporá-lo em seu discurso a cada entrevista que dava:

Conversei com Stokely e li o manifesto deles. Eu concordo com cada palavra: eu só queria que alguns dos oponentes do Black Power tivessem se importado em lê-lo também, pois assim entenderiam que Black Power era muito mais que homens negros com armas — era um modo de retomar o orgulho de ser homem negro.<sup>58</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 109)

Confundindo as fronteiras do biográfico e do artístico e demarcando um local de fala que incomodava cada vez mais seu empresário e esposo, Andrew Stroud, e o público branco que outrora consumia suas performances, Nina encerrou seu contrato com a Phillips em 1967,

---

<sup>56</sup> O documentário *Os Panteras Negras: a vanguarda da revolução* (2015) aprofunda melhor a questão estética como artifício para propagar o discurso ético do movimento. Indissociável da bandeira de ser negro e ter orgulho disso, ou seja, ser visto mesmo como negro, atrela-se aí também a bandeira de ser negro e poder exercer o direito de ter posse de armas, previsto na constituição norte-americana. No mesmo documentário é abordada a poder midiático do *sex appeal* do movimento “black is beautiful”. Ainda que não se problematize a objetificação sexual que é feita com esses corpos negros, não muito diferente do imaginário já vigente (negras e negros são objetos sexuais de brancos desde o período da escravidão), a montagem do documentário dá a entender que a aceitação da pauta dos Panteras Negras por parte da juventude universitária estaria condicionada pelos discursos de liberação sexual desse mesmo período.

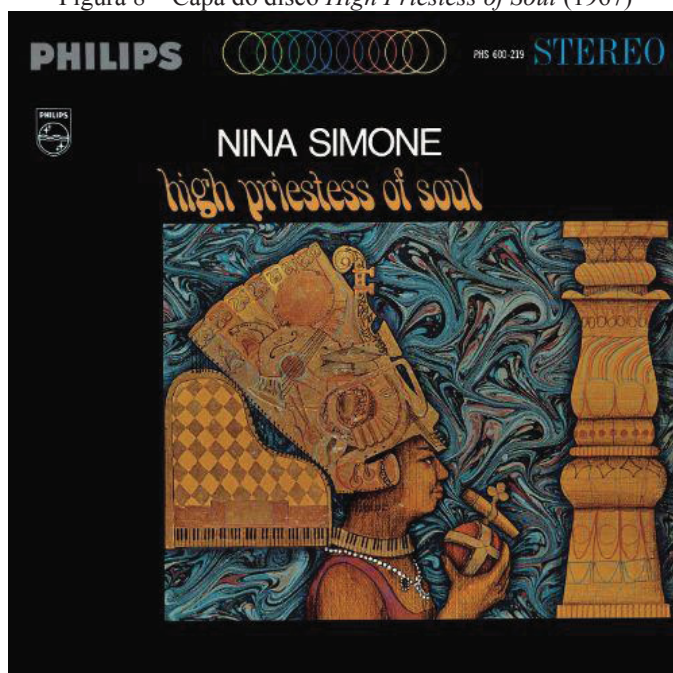
<sup>57</sup> Fundado por Huey Newton e por seu colega de faculdade Bobby Seale, em 1966, em Oakland na Califórnia, o Partido Panteras Negras para Autodefesa surgiu da apropriação legal, por parte de negros, da instrução da segunda emenda constitucional, que dava garantia ao porte de arma por cidadãos norte-americanos que não tivessem qualquer tipo de condenação. Como a abordagem policial aos negros historicamente se dava por meio truculento, gerando reação e, conseqüentemente, crime por resistência policial, o intuito inicial dos dois fundadores era resolver o problema de segurança pontual de Oakland, Califórnia. O grupo para autodefesa seguia policiais e acompanhavam a abordagem que era feita. Caso houvesse uso de violência, eles intervinham em defesa do negro abordado, garantindo seus direitos constitucionais. A dinâmica de observação das abordagens policiais, feita por negros portando armas, gerou medo nas autoridades. Nixon, governador da Califórnia à época, tentou dificultar o acesso ao porte de arma no estado, numa tentativa de sufocar o movimento, mas o tiro saiu pela culatra e a reação negra ganhou adeptos por todo território norte-americano, chegando mesmo a tentar filiação do partido na disputa por corridas eleitorais.

<sup>58</sup> “I talked to Stokely and read their manifesto. I agreed with every word: I just wish some of the opponents of Black Power had bothered to read it too, because they would have understood that Black Power was a lot more than black men with guns — it was a way of returning the black man’s pride.”



marcando no nome do álbum o título que recebera de seus irmãos de cor reconhecendo sua tomada de posição no movimento ainda bastante calcado no discurso pacifista de Martin Luther King. *High Priestess of Soul* traz “Take me to the water” (peça gospel), “Work song” (Nat Adderley e Oscar Brown Jr.), bem como algumas canções pop (“Brown-Eyed Handsome Man” de Chuck Berry e “Don’t Pay Them No Mind” de Bobby Scott) e uma composição da própria Nina (“Come Ye”) a qual, segundo Joel Siegel, “particularmente inspirada e inspiradora [a canção] é um grito de guerra visionário cuja voz e percussão reafirmam sobrevivência, união e paz”<sup>59</sup> (SIEGEL, p. 1, apud ACKER, 2004, p. 91). Não só nessa faixa, no entanto, pois entendo o disco todo como uma tentativa de união da pluralidade de discursos da militância crescente.

Figura 8 – Capa do disco *High Priestess of Soul* (1967)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

Em 1967, ela assina contrato com a RCA, selo que lançaria seus próximos nove álbuns<sup>60</sup>, dos mais populares aos mais criticados. A mudança de tom da crítica acompanharia uma tendência, num primeiro momento, de engrandecer a figura de diva que vinha sendo construída em torno de Nina Simone desde seu primeiro disco, e, num segundo momento, dados todos os

<sup>59</sup> “[...] particularly inspired and inspiring, a visionary voice-and-percussion rallying cry reaffirming survival, unity and peace.”

<sup>60</sup> São eles: *Nina Simone Sings the Blues* (1967), *Silk & Soul* (1967), *'Nuff Said!* (1968), *Nina Simone and Piano* (1969), *To Love Somebody* (1969), *Black Gold* (1970), *Here Comes the Sun* (1971), *Emergency Ward* (1972) e *It Is Finished* (1974).

escândalos que rondariam a vida pessoal da cantora, o tom da crítica era de deslegitimação de seu legado ativista, presente em performances registradas até o fim do contrato com a RCA.

Com o assassinato de Martin Luther King, em 4 de abril de 1968, Nina Simone, devastada pela notícia, inseriu no show que fez em Memphis, Tennessee, à noite do dia 4, a canção “Why? (The king of love is dead)”, escrita durante o dia por ela e pelo seu baixista Gene Taylor. Sobre o show, ela relembra: “Acho que minha performance naquela noite foi uma das minhas melhores, focada no amor e na quietude desesperadora que todos sentimos com nossa perda.”<sup>61</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 115). Essa performance ao vivo, carregada de tristeza, paixão e raiva consta no disco *Nuff Said!* (1968), e, conversando com a audiência, no monólogo que introduz a canção, ela diz a seguinte frase: “I ain’t about to be nonviolent, honey”. No mesmo disco aparecem “Ain’t got no, I got life” (Galt MacDermot, James Rado, Gerome Rag), faixa do musical *Hair*, de 1968, e “Backlash blues” (poema de Langston Hughes musicado por Nina Simone), dois cantos potentes que traduziam com louvor o espírito otimista e corajoso de todos aqueles que se aproximavam do movimento, simpáticos ou ativos.

Nina Simone era a voz que conseguia fazer a ponte entre o discurso pacifista de Martin Luther King e o suposto radicalismo de Malcolm X e dos Panteras Negras. Após o silenciamento violento de um ícone cujo discurso ficou estigmatizado pelo uso da não violência, o que acabou por aumentar mais ainda as tensões raciais do período, a cantora percebeu que não teria como prosseguir com uma tentativa de solução dessas tensões de forma pacífica.

Curiosamente, essa primeira fase da RCA, considerada mais ácida e bélica da discografia de Nina Simone, foi a que mais lhe deu retorno financeiro<sup>62</sup>. Andy Stroud, vendo a oportunidade de capitalizar o momento, pressionava Nina cada vez mais. A alta vendagem dos discos desse período ajudou Stroud a fechar longas turnês pela Europa, em Amsterdam, Rotterdam e no Montreaux Jazz Festival, por exemplo. Mas Simone não estava feliz. A percepção de

---

<sup>61</sup> “I think my performance that night was one of my very best, focused by the love and quiet despair we all felt at our loss.”

<sup>62</sup> O sucesso de vendas dessa época ecoa um movimento de aproximação das causas dos Panteras Negras. Com a prisão de um dos líderes do movimento, Huey Newton, em 28 de outubro de 1967, durante uma de suas patrulhas por bairros negros e pobres, a aderência ao movimento ganhou as ruas. A prisão se deu após uma batida policial cuja tentativa era impedir a posse de armas por negros. Houve uma troca de tiros, levando a óbito o policial John Frey e o Pantera Negra Herbert Heanes. Tendo levado um tiro, Newton apanhou de policiais até ficar inconsciente, ainda no leito do hospital onde estava internado. A prisão arbitrária, seguida de truculência policial e da condenação sem provas, acabou gerando grande comoção popular, especialmente entre os negros e a esquerda intelectual norte-americana. Para mais informações sobre o que esse episódio desencadeou à época, vide o documentário *Os Panteras Negras: Vanguarda e Revolução* (2015), disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=FjDC9vTV5YQ>.

enfraquecimento do movimento dos Direitos Civis, acentuada pelo assassinato de seus líderes ou mesmo pela prisão e monitoramento do FBI daqueles que continuavam vivos, trouxe-lhe um sentimento de fracasso na tentativa de acordo entre brancos e negros nos Estados Unidos. Além da tristeza causada pelo momento político, a vida pessoal de Nina, especialmente a vida conjugal, passava por maus bocados.

O relacionamento abusivo<sup>63</sup> que ainda mantinha com Andy Stroud ao longo dos últimos anos começou a ficar insuportável para ela. Sobre esse período conturbado ela escreveu em seu diário: “Não nos comunicamos mais, e ele está tomando decisões como meu empresário em vez de ser meu marido”<sup>64</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 116). E escreveu sobre o desencanto com os rumos políticos da luta pelos Direitos Civis:

Os dias em que a revolução realmente parecia ser possível se foram para sempre. Eu vi os sobreviventes correrem em busca de proteção na comunidade e em programas acadêmicos e me senti traída, em parte pelos nossos líderes, mas principalmente pela América branca. E me senti enojada comigo mesma por causa da minha inocência.<sup>65</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 118)

Exausta, desiludida e acuada, saudosa de momentos de ócio com a filha e consigo mesma, Nina era movida pela raiva e pela angústia. Um dos episódios que marcam esse período é descrito por David Nathan (apud ACKER, 2004, p. 96), que relembra de um show dela no London Palladium, em 1968. Nele, Nina pediu para que os negros da audiência se levantassem. “Esse show é só para vocês”, ela disse, causando revolta em boa parte dos fãs brancos que haviam comprado ingresso para vê-la.

O quadro de *burnout* já se anunciava há pelo menos três anos. No final de 1966, ainda durante a elogiada turnê com Bill Cosby, ela teve um apagão, conforme relata em sua autobiografia:

Eu perdia completamente a consciência e ficava sentada, olhando para o nada, sem noção da passagem de tempo até que um barulho me despertasse. Eu me encontrava em

---

<sup>63</sup> Mais que o controle financeiro quase absoluto da vida de Nina Simone, Andy Stroud já havia se mostrado violento e ciumento em vários episódios durante a década em que estiveram casados.

<sup>64</sup> “We weren’t communicating any more, and he was making decisions as my manager rather than as my husband.”

<sup>65</sup> “The days when revolution really had seemed possible were gone forever. I watched the survivors run for cover in community and academic programmes and felt betrayed, partly by our own leaders but mostly by white America. And I felt disgusted by my own innocence.”

um estado em que estava metade fora de mim, observando meu comportamento peculiar de uma distância segura.<sup>66</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 110)

Agravado pelo alcoolismo nunca assumido e posterior diagnóstico de bipolaridade, foi após a morte de Martin Luther King que o estado psicológico de Nina Simone começou a gritar por socorro. Não comparecer a shows, irritar-se com os músicos e com o público, atitudes até então consideradas *cool*, de repente começaram a ser interpretadas como explosões desnecessárias.

Embora ainda recebesse reconhecimento (foi eleita a Cantora de Jazz do ano de 1967, pela National Association of Television and Radio Announcers), seu temperamento e suas performances tornavam-se cada vez mais excêntricos, seja pela militância ou pela autoimagem deturpada que ela construía e desconstruía de si mesma.

Somado o fato de se ver como a Alta Sacerdotisa do Soul, título que ora negava, ora assumia para tudo, Simone passou a gravar discos cada vez mais comerciais. *Nina Simone sings the blues* (1967), álbum incontornável para compreender esse período, traz “I Want a Little Sugar in My Bowl” (Nina Simone) e “The House of the Rising Sun” (tradicional).

---

<sup>66</sup> “My mind would leave entirely and I’d sit staring at nothing, unaware of time going by until some noise snapped me out of it. I was in a state where I was half outside myself, observing my peculiar behavior from a safe distance.”

Figura 9 – Capa do disco *Silk & Soul* (1967)

Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

*Silk & Soul* (1967) inclui uma canção assinada por Burt Bacharach, “The Look of Love”, e a clássica e bélica versão de “I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free” (Billy Taylor). Acker pontua que, para alguns críticos, as canções selecionadas pareciam mais preocupadas em agradar seu público já formado em suas pautas do que contestar discursos e formas vigentes, tal como a proposta dos discos do começo da década:

Simone não estava tão bem-servida durante seu contrato com a RCA em fins de 1960 e início de 1970, outro período prolífico que lhe rendeu nove álbuns. Eles exploraram uma gama menos eclética [de ritmos], com um peso considerável de pop e soul na base dos arranjos e de todo o material.<sup>67</sup> (ACKER, 2004, p. 95)

Com o sucesso de *Nuff Said!*, dados os acontecimentos de 1968, em 1969 ela lançou, às pressas e em meio a uma agenda cheia, o disco *To Love Somebody*, que traz “I shall be released” e “The times, they are a-changin’”, ambas de Bob Dylan. A ficcionalidade de si, desconstruindo estereótipos e criando outros, aparece em mais performances desse disco, além das canções de Dylan. “Suzanne”, de Leonard Cohen, em seu corpo, não apenas ganha outra tonalidade, outro

<sup>67</sup> “Simone was not as well-served by her tenure with RCA in the late ’60s and early ’70s, another prolific period which saw the release of nine albums. These explored a less eclectic range, with a considerably heavier pop-soul base to both the material and arrangements.”

arranjo e, por certos, outros significados dados à letra do poeta canadense, mas também é mais uma de suas performances marcantes, dado o fato de brincar de interpretar a si mesma como cantora de uma Suzanne e performar a própria Suzanne cantada na música:

*And you want to travel with her, and you want to travel blind  
And you know that she will trust you  
For you've touched her perfect body with your mind.*<sup>68</sup>

Já “Revolution”, mais uma canção de protesto de sua autoria em parceria com Weldon Irvine Jr., é uma clara resposta/releitura à canção homônima de John Lennon e Paul McCartney:

*And now we got a Revolution  
Cause I see the face of things to come  
Yeah, your Constitution  
Well, my friend, its gonna have to bend  
I'm here to tell you about destruction  
Of all the evil that will have to end.*

*Some folks are gonna get the notion  
I know they'll say I'm preachin' hate  
but if i have to swim the ocean  
well i would just to communicate  
it's not as simple as talkin jive  
the daily struggle just to stay alive*

*Singin about a Revolution  
because were talkin about a change  
it's more than just evolution  
well you know you got to clean your brain  
the only way that we can stand in fact  
is when you get your foot off our back.*<sup>69</sup>

Acker descreve a introdução de “Revolution” (onde podemos ouvir Nina Simone dando uma bronca em seus músicos por conta do andamento da canção) em comparação com a construção crítica que vinha sendo feita, ao longo da década, que a colocava como um artista “difícil” de trabalhar:

---

<sup>68</sup> “E você quer viajar com ela, e você quer viajar cegamente/E você sabe que ela vai confiar em você/Pois você tocou o corpo perfeito dela com sua mente.”

<sup>69</sup> “E agora nós temos uma revolução/Porque vejo a forma do que está por vir/Sim, sua Constituição/Bem, meu amigo, vai ter que se dobrar/Estou aqui para falar sobre destruição/De todo o mal que tem que acabar/Algumas pessoas vão ter a noção/Eu sei que eles dirão que eu estou pregando ódio/Mas se eu tiver que nadar nesse oceano/Bem, eu só poderia fazer relato/Não é tão simples como falar/da luta diária para se manter vivo/Tô cantando sobre uma revolução/Porque estávamos conversando sobre uma mudança/É mais do que apenas evolução/Bem, você sabe que tem que abrir sua mente/O único jeito de ficarmos lado a lado de fato/É quando você tirar o pé das nossas costas.”

Em 1968, ao ser entrevistada por Michael Smith, quando Smith lhe pergunta se era verdade que era difícil de trabalhar com ela, ela respondeu, ‘Sim. Eu demando dos meus músicos o que demando de mim mesma. Eu busco atingir o mais alto grau de perfeição porque eu mesma sou música. Talvez, apenas de vez em quando, posso realmente ficar satisfeita, mas mais comumente não consigo. Há sempre algo que dá pra fazer melhor.’.<sup>70</sup> (ACKER, 2004, p. 96)

A famigerada hostilidade<sup>71</sup> com músicos e com o público nesse período não se devia apenas ao perfeccionismo e ao estado de *burnout*. Em comparação a performances de décadas posteriores, algumas já citadas anteriormente, percebo uma apropriação que Nina Simone faz dessa caricatura que lhe impuseram no período mais combativo de sua carreira. Além disso, o status de artista perfeccionista e temperamental não é título dado apenas a essa artista negra militante pelos Direitos Civis, mas é peculiar do modo de construção narrativa posterior que a crítica faz dessa cantora em especial. O mais recente e aclamado documentário sobre sua vida *What happened, Miss Simone* (2015) traça, de maneira bastante parcial<sup>72</sup>, os arroubos desse período como sintomáticos de seu envolvimento com as pautas dos Direitos Civis.

---

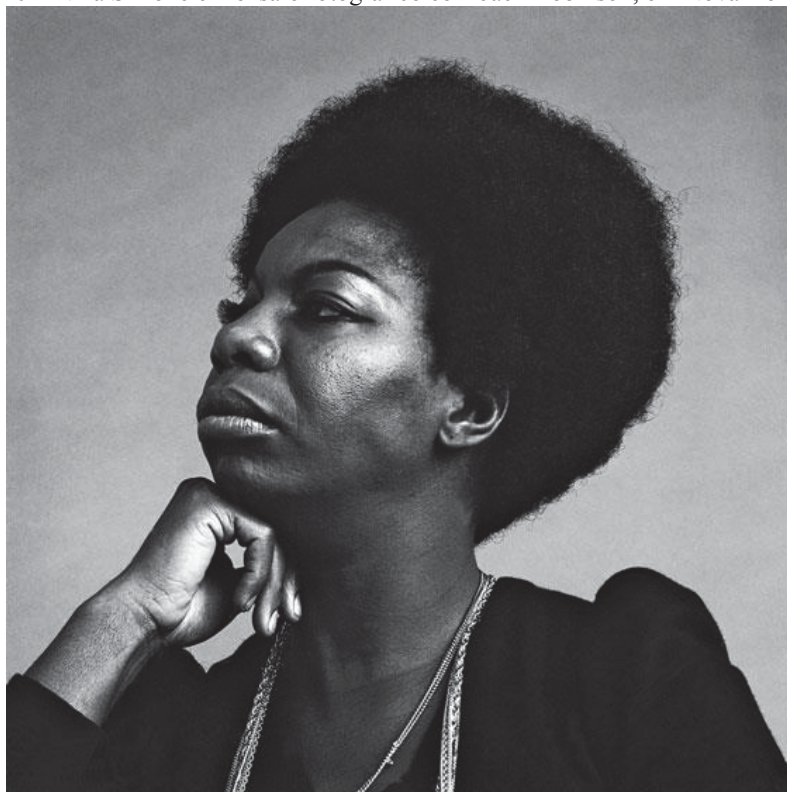
<sup>70</sup> “In her 1968 interview with Michael Smith, when Smith asked her whether it was true that she was difficult to work with, she responded, ‘Yes. I demand of my musicians what I demand of myself. I set very high standards because I’m a musician myself. Maybe, just once in a while, I might really please myself, but more often, I don’t. There is always something you could have done better.’”

<sup>71</sup> Acerca disso, Acker (2004) narra vários episódios em que fica evidente a dificuldade de trabalhar com Simone, tanto no relato de músicos, como no relato de críticos e de parte do público. Dado o escopo panorâmico da vida da artista, questionar essa caracterização não é um problema central para o trabalho de Acker. De modo mais interseccional, Feldstein (2010) procura aprofundar as nuances relativas a esse tipo de caracterização, já que seu recorte busca justamente relacionar a condição de algumas das artistas mulheres negras desse período e a relação discursiva que elas estabelecem junto ao movimento dos Direitos Civis e à noção de gênero que lhes cabia.

<sup>72</sup> Produzido por Lisa Simone e pelo seu pai, Andrew Stroud, o documentário tem como fio narrativo a distinção entre uma Nina Simone na esfera pública (diva, amada e venerada) em total oposição à vida privada (arrogante, irritadiça, bipolar, ausente). Defino essa leitura como parcial dado o relacionamento abusivo da cantora tanto com Stroud quanto com a filha, ao longo dos anos. Não pretendo aqui apoiar qualquer atitude violenta que a cantora tenha tomado, apenas salientar que o documentário repete a caricatura de artista genial e, por isso mesmo, louca e incompreendida, tal como a densa obra de Cohodas (2010). Contra isso, tendo às nuances mais autocríticas da artista, tentando retirá-la da aura de genialidade que lhe é imposta em muitas de suas biografias. Por isso, selecionei leituras enviesadas de sua biografia, tais como as empreendidas por Feldstein (2013), César (2018) e, a mais panorâmica delas, escrita por Acker (2004).



Figura 10 – Nina Simone em ensaio fotográfico com Jack Robinson, em Nova York (1969)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

Feldstein (2013, p. 92) faz uma análise comparativa às reverberações desses episódios quando os artistas são homens, especialmente os “músicos de jazz das décadas pós-guerra, conectados ao *bepop* [que] se autodefiniam em oposição à cultura de massa e aos fãs”. Tal atitude hostil era ansiosamente esperada pela plateia, que via aí uma “genialidade não ortodoxa”, ao passo que o comportamento similar de Nina Simone viria confirmar outra coisa:

*‘Temperamental’* é uma das palavras que lhe aplicavam frequentemente; *ofensiva* e *arrogante* são também favoritas’, escreveu um crítico em 1963. Ao longo do tempo, críticos e fãs a caracterizaram como notoriamente ‘mesquinha’, ‘nervosa’ e ‘instável’, ou mesmo movida por ‘chamas internas’ mais do que como uma performer que pouco se importava com a vasta cultura de massa e para quem padrões elevados e respeitabilidade eram importantes.<sup>73</sup> (FELDSTEIN, 2013, p. 92, grifos meus)

Aliás, se há uma característica que une boa parte dos vieses biográficos de Nina Simone com os quais tive contato, essa seria a tentativa, tantas vezes a ela negada, de ter controle de sua

---

<sup>73</sup> “‘Temperamental’ is one word that is applied to her frequently; ‘insulting’ and arrogant’ are also favorites,” wrote a critic in 1963. Over time, critics and fans characterized her as notoriously ‘mean’, ‘angry’ and ‘unstable’ or as beset by ‘inner fires’ more than as a performer who cared little about crass commercial culture and for whom high standards and respectability were important.”



vida pessoal, de sua vida artística, da luta e das pautas da sua luta, do próprio corpo, da própria liberdade. Essa necessidade de poder transitar por suas paixões, a seu modo e livremente, foi por um bom tempo interpretada como arrogância, ou como intensidade genial que beira à loucura. Relaciono essa vontade de ter as próprias rédeas da vida como um tipo de resposta dada às limitações que sofreu ao longo de sua existência: ser mulher e negra, especialmente, cantar e tocar o que gostava, independente de limitadores de gêneros musicais, subverter-se quando se percebia tolhida por estereótipos. Isso fica mais evidente na sua fase final com a RCA, a qual abordarei a seguir.

#### 1.2.4 *I shall be released*

*I left this country because I didn't like this country. I didn't like what it was  
doing to my people, and I left.*  
(Nina Simone, *Jet*, 22 de abril de 1985)

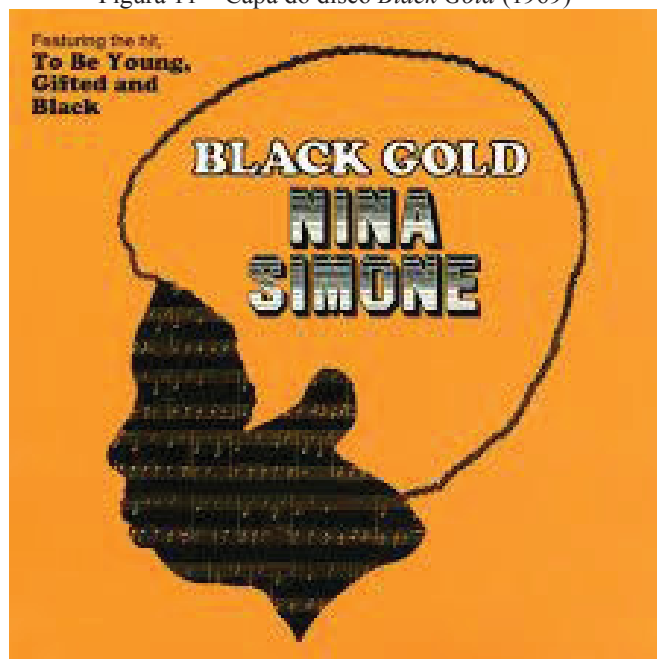
Ainda em 1969, Nina Simone lançou o seu último e aclamado disco lançado pela RCA. *Black Gold*<sup>74</sup>, fruto de um show no Phyllis Hall, em Nova York, segue os acontecimentos conturbados daquele ano e conta com mais uma composição de Nina Simone que virou hino para a causa negra do período. “To Be Young, Gifted, and Black”<sup>75</sup>, canção escrita por ela a partir da peça da falecida amiga Lorraine Hansberry, é um canto triste do orgulho negro e de saudade das ideias de resistência juvenis.

---

<sup>74</sup> Sobre o trabalho de *design* peculiar desse disco, Nadine Cohodas salienta que a ideia da capa parte de um empréstimo de outro desenho usado na divulgação da Brooklyn Academy of Music. A capa traz apenas uma silhueta de Nina Simone com seu característico cabelo afro. “Seu nome e o título do álbum estão inscritos no cabelo afro, sugerindo, sem vagueza, que a pessoa e a música são uma só. (“Her name and the album title were within the outline of her Afro, suggesting not inaccurately that the person and the music were one”) (COHODAS, 2010, p. 240).

<sup>75</sup> No começo da performance, Nina alfineta a plateia: “It is not addressed primarily to white people. Though it doesn't put you down in any way...it simply ignores you [aplausos]. For my people need all the inspiration and love that they can get. [aplausos] So. Since this house is full and there's 22 million blacks in this country, I only want one million to buy this record, do you understand?”

Figura 11 – Capa do disco *Black Gold* (1969)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

A composição aclamada por público e crítica deixaram Simone muito orgulhosa, como ela mesma relata em sua autobiografia: “[...] isso me mostrou que eu estava tendo sucesso como cantora de protesto, que eu estava escrevendo canções que as pessoas lembrariam e se inspirariam”<sup>76</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 109). Além do sucesso da faixa, o trabalho do disco como um todo é elogiado por Nina Simone, como detalha Cohodas:

‘Estou muito orgulhosa desse [álbum]’. Nina disse ao Philadelphia Bulletin. ‘[...] [pois] captura a eletricidade que pode ser desenvolvida entre a audiência e a *performer*, raramente alcançadas em gravações. Desse ponto de vista, esse é o melhor de todos. Ele foi desenvolvido em meio a uma espécie de encontro de amor, aquele concerto, e o meio [RCA] foi capaz de capturar isso completamente’.<sup>77</sup> (COHODAS, 2010, p. 240)

Apesar do sucesso do álbum e do single em memória a Hansberry, Nina Simone já demonstrava publicamente seu cansaço com os rumos que o movimento estava tomando. Os

<sup>76</sup> Sobre a estafa final com Stroud, Nina comenta: “Como sempre, ele se recusou a aceitar que eu precisava descansar, e compreendi que ele não tinha certeza do que eu precisava mesmo. Então o fiz [...] para mostrar pra ele que eu falava sério sobre precisar de descanso e que, se ele não poderia me dar isso, então, diabos, eu teria descanso de qualquer jeito” (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 119-120). (“As usual he refused to accept that I needed rest, and I realized he wasn’t even sure I meant it. That I did it [...] to show him I was serious about needing rest and that, if he wouldn’t give it to me, then, hell, I’d take it anyway.”)

<sup>77</sup> “‘I’m very proud of this one,’ Nina told the Philadelphia Bulletin. ‘It captures the electricity that can develop between audience and performer that is rarely gotten on records. From this standpoint, this is the best of all. It developed into sort of a love gathering, that concert, and the medium [RCA] was able to capture it completely.’”

primeiros atos de governo Nixon e o aprofundamento da política de caça às bruxas de John Edgar Hoover, somados à estafa com os palcos e com o casamento, levaram Nina Simone a fugir, literalmente, da vivência massacrante que vinha levando nos últimos anos.

Em 1970 ela se separou de Andrew Stroud, de modo a lhe deixar evidente que precisava de férias — dele inclusive. Foi nesse período que enfim se permitiu viajar para se reencontrar, escolhendo, primeiramente, Barbados, onde se afastou da música, das pautas políticas e da vida domesticada com Stroud. A decisão pela separação, rodeada de fofocas, causou um entrevero na vida financeira de Nina. Stroud, ainda agindo como seu empresário, parou de quitar as dívidas dela. Quando Simone retornou a Nova York, se viu endividada, sem crédito financeiro e de produção. A sinceridade e o pouco tato para lidar com filigranas de produção aumentou a projeção da imagem de artista difícil, construída por críticos desde o início de sua carreira e, já em meados de 1970, reforçada pelo discurso midiático cada vez mais propenso a deslegitimar as pautas identitárias que caracterizaram a década de 1960.

Cohodas (2010) dedica um capítulo inteiro à reafirmação da turbulenta relação de Nina Simone com o seus críticos no início da década, em parte motivada por sua militância e preferência por plateias negras, em parte pelo tratamento que lhe vinha sendo dado após o rompimento com Andy Stroud. Mike Jahn (apud ACKER, 2004, p. 102), por exemplo, escreve para o *The New York Times*, em relação ao comportamento da cantora:

É fácil para Nina Simone ser uma artista magnífica. Ela tem sido muitas vezes. É igualmente fácil para ela ser orgulhosa e digna, mantendo tanto o nível de sua arte, quanto a riqueza da cultura da qual ela é justamente tão orgulhosa. Por que ela escolheu não o fazer é insondável e triste.<sup>78</sup>

Essa crítica veio na onda de condenações ao triste episódio que ocorrera em uma apresentação em Nassau. Convidada pela Mafundi Bahamia, uma organização que promovia a variedade cultural das Bahamas, o concerto visava arrecadar fundos para a entidade. No entanto, no dia da apresentação ela se atrasou por mais de meia hora e, durante a apresentação, insultou o público, pela pouca quantidade de pagantes no evento: “Estou acostumada a tocar para uma audiência de cinco mil pessoas nos campi de faculdades”<sup>79</sup> (COHODAS, 2010, p. 244). Haviam-lhe prometido um público de ao menos mil pagantes. Durante a performance, ela proferiu

<sup>78</sup> “It is easy for Nina Simone to be a magnificent artist. She has been many times. It is just as easy for her to be proud and dignified, in keeping both with the level of her artistry, and with the richness of the culture of which she is so justly proud. Why she chose not to do so is unfathomable and sad.”

<sup>79</sup> “I’m used to playing for an audience of five thousand on college campuses.”

algumas frases de apoio ao movimento Black Power em meio à execução das canções e não mediu palavras para dar uma bronca na plateia, segundo ela “muita luxuosa” e “a audiência mais fria para quem já cantei” (COHODAS, 2010, p. 244). Sua insatisfação era, especialmente, com a quantidade de pessoas brancas na plateia. Cohodas (2010, p. 244) lembra que ela chegou a pedir para que os negros ocupassem os lugares vazios à frente, emendando: “As pessoas brancas só estão aqui pois pensam que é o certo a fazer. As pessoas brancas são acidentais e incidentais”<sup>80</sup>, além de verbalizar outras verdades inconvenientes e ter respostas ríspidas vindas do público já bastante incomodado. Ao encerrar o show, recebeu um buquê que deveria oferecer ao presidente da organização Mafundi Bahamia, mas ela já havia deixado o local antes do término do show. O resultado desse entrevero foi o cancelamento da captação de doações para a entidade e uma multa de cinco mil dólares pagos por Nina Simone para ressarcir tanto a produção do evento quanto a organização Mafundi Bahamia. Cohodas (2010) analisa esse episódio como um sintoma evidente da falta que a produção de Andy Stroud fazia à Nina Simone e relembra que situação parecida poderia ter ocorrido no show que ela fizera na noite que soube do assassinato de Martin Luther King, não fosse a intervenção de Stroud. Embora a biógrafa construa um argumento, nesse momento, para tentar delegar a culpa do episódio à falta de Stroud e ao quadro de bipolaridade, acredito que os ataques mais ferinos de Nina nesse período tinham mesmo um porquê consciente de suas atitudes. São palavras da artista, constantes no texto de Cohodas (2010, p. 245-246), que fundamentam minha leitura:

Eu me tornei mais militante porque a hora é agora. Eu sei que estou sendo vigiada e que no fim, quando o negócio acabar, serei levada a sério; porque não fui levada a sério pelo mundo branco de muitas maneiras, até agora. Porém, o tempo está acabando, e estou doente e cansada de ver o meu povo espancado e pisoteado. Estou farta e cansada de ver os meus pensando que não são nada. Então tenho sido só uma pessoa cega dizendo ‘tudo bem, você fez isso e aquilo, certo, você vai pagar por isso.’ A vida é um equilíbrio e a justiça é cega. Quem quer que se sinta machucado, me desculpe, e talvez eu venha a morrer me sentindo assim. Quando se trata de negros no mundo branco, prefiro morrer nas mãos de um negro estúpido. Deixe-me morrer por uma razão simples, uma discussão entre negros, ou uma briga que seja por cinco centavos, como acontece às vezes quando eles estão jogando no Harlem. Deixe-me morrer por algo estúpido como isso, mas não me deixe ser morta pelo *establishment*.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> “The white people are only here because they think it’s the thing to do. The white people are accidental and incidental.”

<sup>81</sup> “I have become more militant because the time is right. I know I am being watched and that in the end, when the deal goes down, I’ll be taken seriously; for in many ways I have not been taken seriously by the white world until now. Time is running out, though, because I am sick and tired of my people being beaten and stepped on. I’m sick and tired of my people thinking they are nothing. So I’m just a blind person saying, all right you did this and that, well, you’re going to pay for it. Life is a balance and justice is blind. Whoever it hurts, I’m sorry, and I may have to

Nesse mesmo ano é lançado o disco *Here Comes the Sun*. Nele aparece a releitura para “Just like a woman”, de Bob Dylan, canção fundamental para o desenvolvimento do trabalho de seleção justamente pela obliquação feita por Simone nessa performance. Ao reescrever e reinscrever a letra em seu próprio corpo, noto um movimento de alteração de Nina de si, dada pela letra. Na versão de Bob Dylan, o eu-lírico se mantém ao longo dos refrãos cantando uma terceira pessoa. Na interpretação da jazzista, vejo uma mudança de enunciação: de “she takes just like a woman”, do primeiro refrão, o eu-lírico se transpõe para o objeto cantado em “I take just like a woman”. Essa mudança sutil de pronomes abre um rol de leituras da obliquação feita por Nina Simone em outra de si. Ao se cantar dentro de uma canção que canta um jeito de ser mulher, ouço também uma resposta às vultuosas críticas negativas que vinha recebendo ao longo do ano.

Figura 12 – Capa do álbum *Here comes the Sun* (1971)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

Ser descrita como uma mulher difícil, especialmente nesse período comumente referido como o início da queda da grande diva do jazz, já era o tom padrão vindo da crítica especializada. Tanto que Timothy Crouse, para a *Rolling Stone*, em 1971, é taxativo:

Infelizmente, nem a alta intensidade da grande dama Nina, tampouco sua velha fanfarronice musical acha rumo para seu novo álbum, *Here Comes the Sun*. [...] Nina

---

die feeling like this. When it comes to black people in the white world, I would rather die at the hands of a stupid black. Let me die for a simple reason, an argument between blacks or an argument over five cents as happens sometimes when they're gambling in Harlem. Let me die for something stupid as that, but don't let me be killed by the establishment."

canta 'Just Like a Woman' (única faixa nada inspirada dentro do álbum), talvez uma escolha nada sábia, já que Roberta Flack fez o mesmo e é perceptível, ouvindo as duas versões similares, que as cordas vocais de Nina se deterioraram rapidamente nesses últimos anos e que ela já não consegue mais usar a combinação tranquila de piano/baixo/bateria. [...] 'My way' [canção que encerra o disco] é, afinal, uma canção de aposentadoria e Nina me pareceu estar falando de aposentadoria em seu show. [...] Some-se a essas palavras o cansaço geral do álbum e 'My way' de Nina parece soar mais e mais um canto de cisne.<sup>82</sup> (CROUSE, 1971, [S.l.])

Embora criticado, na época, como álbum pop com performances sem fôlego e com arranjos problemáticos, curiosamente, o disco alcançou a posição 190 da *Billboard* daquele ano. Algumas das interpretações constantes nele foram retomadas em coletâneas posteriores: "Here Comes The Sun" (George Harrison) reaparece no álbum *Remixed & Reimagined Sony Legacy*, de 2006; "Mr Bojangles" ganhou uma versão ao vivo em *It Is Finished*, de 1974, "Just Like a Woman" reaparece em *Let It Be Me*, de 1987, além de dar nome ao álbum, lançado em 2007, *Just Like a Woman: Sings Classic Songs of the 1960s*. O reconhecimento posterior da assinatura interpretativa de Nina Simone para essas canções nega a tentativa de boicote dada à sua voz, ainda muito politizada.

Ela tinha consciência do desmonte que vinha sendo feito de seu discurso artístico e político, e relata isso em suas memórias, trazendo ainda à baila a questão de gênero, agora às claras desde a separação conjugal e comercial que mantinha com Stroud:

Meus contratos de gravação expiraram junto com meu casamento e eu me tornei mais uma artista negra 'difícil de colocar' no mundo limpo que as gravadoras criaram. [...] Nina Simone estava se afastando de uma indústria sem lugar para ela, uma indústria até então feliz em vender milhões de seus discos nos anos 1960 e que depois se virou e disse que eles não achavam que as pessoas queriam mais ouvir esses tipos de discos.<sup>83</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p.136)

A cooptação de autoria dessa canção assinada por Bob Dylan feita pela reescritura da letra e pela voz e corpo de Nina Simone será melhor aprofundada no Capítulo 4 da presente

---

<sup>82</sup> "Unfortunately, neither Nina's grande dame intensity nor her old musical bravado find their way onto her new album, Here Comes the Sun. [...] Nina does 'Just Like a Woman' (the only noninspirational cut on the album), not a wise choice perhaps, because Roberta Flack has done it and one realizes, listening to the two similar versions, that Nina's pipes have deteriorated fast in recent years and that she can no longer pull off the quiet piano/bass/drum combo approach. [...] 'My way' [...] is, after all, a song of retirement and Nina seemed to be talking of retirement at her concert. [...] Add these words to the general weariness of this album and Nina's 'My Way' begins to sound more and more like a swan song".

<sup>83</sup> "My record deals expired along with my marriage and I became one more black artist 'difficult to place' in the neat world the labels created... Nina Simone was walking away from an industry with no place for her, an industry which had been happy to sell millions of her records through the sixties and then turned around and said they didn't think people wanted to listen to those kinds of records anymore."

dissertação. Por enquanto, ressalto a distinção ficcional mais presente nas gravações desse período. Percebo, nas performances de 1970 a 1974, ainda, uma sobrevivência de sua corporeidade negra via canto, via performance. Uma sobrevivência que tendia cada vez mais a um desterritorializar-se, seja do monumento criado em seu entorno, da condição de gênero e de todas as implicações de ser lida como mulher e negra, seja mesmo da violência para com sua cor de seus contrêncios.

Era preciso estrangeirizar-se.

*Emergency Ward* (1972), disco conceitual com 4 faixas, traz uma gravação ao vivo que mescla “My sweet Lord”<sup>84</sup>, de George Harrison, ao poema “Today is a killer”, do poeta David Nelson. Nessa faixa, Nina Simone performa em 18 minutos uma versão que ritualiza o desejo nacional de retorno de irmãos negros que ainda estavam no Vietnã. É ritual igualmente para um viés ficcional que Nina já vinha desenvolvendo para si, desde que começou a usar o título *High Priestess of Soul*. Durante essa performance, diante de fiéis que respondem ao seu sermão, ela entoia o desejo incontrolável de retornar a uma origem anterior à diáspora imposta a seus ancestrais, que lhe destituíram inclusive de suas crenças mais pulsantes. Mesclando a canção mantra de Harrison ao poema urbano e panfletário de Nelson, Nina encerra a performance entoando “Today who are you Lord? You are a Killer!”, e opera nela e em seu público um jogo evidente de superação da figura de uma divindade superior e isenta dos acontecimentos grotescamente humanos do período. Richard Elliot, sobre essa performance, reforça a leitura que fiz das performances de Nina Simone ao longo deste capítulo, dando ênfase à miscelânea entre sublime e grotesco como um movimento autoral. Ele nota que, no caso da performance para a canção de Harrison em diálogo com o poema de Nelson,

Simone também exibe sua autoria por meio do desafio às categorias musicais e do tratamento ‘possessivo’ do material de outros escritores. Simone, evidentemente, gostava do trabalho de George Harrison, pois, além de ‘My Sweet Lord’, ela performou ‘Isn’t It a Pity’ e ‘Here Comes the Sun’, canção da era dos Beatles. Sua escolha pelo poema de David Nelson, no entanto, não foi particularmente surpreendente. ‘The Last

<sup>84</sup> Apenas a título de curiosidade e, em certo sentido, exemplificando a questão de cooptação de autoria debatida no início deste capítulo, temos o fato de George Harrison ter respondido a um processo que o acusava de plagiar, em “My sweet Lord”, de 1971, a canção “He’s so fine”, gravada pelo grupo The Chiffons, em 1962. A canção de Harrison, inspirada em *maha mantra* e no hino gospel “Oh, happy day”, acabou rendendo 12 anos de processo ao ex-Beatle. A corte julgou, ao fim, que se tratava de plágio, ainda que Harrison tenha alegado que “99% da música popular é uma reminiscência de uma coisa ou outra”. Ele pagou a indenização e, em 2001, relançou o disco que continha a música, agora com novo arranjo, não mais podendo ser considerada um plágio. O sucesso da faixa, no entanto, superou o entrevero judicial, tendo se tornado uma das canções mais executadas do ex-Beatle.



Poets' [grupo de poetas negros] fizeram inúmeras referências em suas gravações ao trabalho dela, e o posicionamento político deles era estreitamente alinhado ao dela. Seguindo a observação de David Nathan de que Nina Simone 'conhecia de forma inata o poder do som, como a vibração do som mesmo poderia impactar coração, cabeça, corpo e mente' (NATHAN, 2008), vale notar como a gravação de 'My Sweet Lord/Today Is a Killer' se mantém fiel aos afetos trabalhados com seu material de origem.<sup>85</sup> (ELLIOT, 2013, p. 80)

A capacidade de gerir afetos, de construir um programa de afetos a partir do material sonoro e da corporeidade de que dispunha era particularmente conhecido e proferido conscientemente por Nina Simone. Em entrevista sobre sua função de artista, ela é direta ao frisar o próprio gesto enquanto autora. Para ela, além de entreter, suas performances tinham a obrigação de

[...] fazer as pessoas sentirem em um nível profundo. É difícil descrever porque não é algo que você possa analisar; para chegar perto do que é isso você tem que entrar no jogo. E quando sente isso, quando tem o público envolto, você sempre sabe, porque é como a eletricidade pairando no ar.<sup>86</sup> (SIMONE; CLEARY, 1993, p. 92)

Elliot traz ainda mais um bom exemplo dessa consciência da cantora e pianista de seu papel de gestora de autoria durante a performance.

Falando do ano anterior à gravação de 'My Sweet Lord', Nina Simone afirma a um entrevistador: 'Não farei nada pelo [público] às custas de mim mesma. Mas tento não me satisfazer às custas do público. Estou sempre me esforçando para fazer as duas coisas — para ter uma boa experiência e jogar a bola para o público também. Quanto aos meus músicos, ou eles são uma extensão de mim, ou não tocam comigo'. (TAYLOR, 1993, p. 157). Esses processos simultâneos — consciência de um eu contido, acomodando o público até certo ponto e permitindo-se ser estendida pelos colegas músicos — todos alimentam o dobrar-se, desdobrar-se, redobrar-se e tornar-se outro mutuamente durante o evento de performance, enquanto também, na extensão por meio do artefato gravado, dando ao futuro público a consciência de terem acontecido, de passarem adiante um momento afetivo para muitos outros.<sup>87</sup> (ELLIOT, 2013, p. 88).

---

<sup>85</sup> "Simone also displayed her authorship through her defiance of musical categories and her 'possessive' treatment of other writers' material. Simone evidently liked George Harrison's work, for, in addition to 'My Sweet Lord', she performed 'Isn't It a Pity' and his Beatles-era song 'Here Comes the Sun'. Her choice of David Nelson's poem, meanwhile, was not particularly surprising. The Last Poets had made numerous references to her own work in their recordings and their politics were closely aligned to hers. Bearing in mind David Nathan's observation that Simone 'knew innately the power of sound, how the vibration of sound itself could impact heart, mind, body and soul' (Nathan, 2008), it is worth noting how the recording of 'My Sweet Lord/Today Is a Killer' remains faithful to the engineered affects of its source material."

<sup>86</sup> "[...] to make people feel on a deep level. It's difficult to describe because it's not something you can analyze; to get near what it's about you have to play it. And when you've caught it, when you've got the audience hooked, you always know because it's like electricity hanging in the air."

<sup>87</sup> "Speaking the year before her recording of 'My Sweet Lord', Nina Simone told an interviewer: 'I will not do anything for [the audience] at the expense of myself. But I try not to please myself at the expense of the audience. I'm always really striving to do both — to have a good time and for the audience to have a ball, too. As for my musicians, they are an extension of myself or they don't play with me' (Taylor, 1993:157). These simultaneous



A percepção de suas performances como espaço do jogo de troca de afetos com o público abre, no espaço do ritual, a possibilidade da partilha do sensível, como dizia no início do capítulo. A conscientização política desses corpos em jogo por meio de performances transcende a pauta de gênero e raça. Mesmo quando trata exclusivamente desses temas, a função da performance politicamente atuante abre significados além daqueles partilhados socialmente, pois coloca os corpos e suas individualidades diversas em estado de experiência. Nesse sentido, outro disco exemplar, que corrobora meu ponto é *It's finished*, último álbum lançado pela RCA, em 1974. “Mr. Bojangles” (Jerry Jeff Walker), “Let it be me” (Gilbert Bécaud, Pierre Delanoë e Manny Curtis), “Funkier than a mosquito’s tweeter” (Alline Bullock) e as rituais “Come by here - Good Lord” (tradicional), “Dambala” (Tony McKay) e “Obeah Woman” (Tony McCay e Nina Simone) compõem esse álbum gravado ao vivo, repleto de improvisos textuais e musicais: um aperitivo dos rumos que Nina Simone daria para sua vida pessoal e artística pelos próximos anos.

Figura 13 – Capa e contracapa do álbum *It's Finished* (1974)



Fonte: The Nina Simone Database, 2018.

A eficiência em transmutar o que é do outro para si aparece em outras inúmeras performances que Nina faz de canções bastante populares. Aqui cito, de passagem, algumas delas, sendo várias dessas interpretações composições não assinadas pela cantora e pianista. No

---

processes — awareness of maintaining self, accommodating the audience to an extent and allowing oneself to be extended by one's fellow musicians — all feed the folding, unfolding, infolding and mutual becoming of the performance event, while also, in their extension into the recorded artefact, providing future audiences with an awareness of their having happened, of forwarding one affective moment into many more.

caso de “Obeah Woman” (uma canção rearranjada e reescrita completamente de improviso ao vivo, em resposta à letra de Tony McKay), com gravação posterior às canções que aqui usei como exemplo desse conjurar-se pela letra alheia, fica evidente o domínio da técnica de performar para si o que é do outro, no sentido pontuado por Zumthor (2014, p. 34):

Performance implica competência. [...] eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo.

E, de fato, trata-se, em 1974, de uma Nina Simone estranha de si, pois já empoderada de sua negritude, de seu corpo, de sua ancestralidade, de sua história pessoal e de seus caminhos. Na época do lançamento do disco *It's Finished*, ela já optara por residir na Libéria, numa tentativa de retorno às origens que lhe foram arrancadas pela escravidão dos antepassados. Colocar-se no lugar de estrangeiro, habitando o longínquo de si, faz dela um sujeito que se autodesapropria politicamente para transcender as categorias a si delegadas.

A incorporação de uma vivência literária de Nina Simone me parece ter sido sentida e suficientemente explanada a partir do contato e tradução das canções que faço deste período de sua vivência aqui retratado. Por isso, não aprofundarei análises dos episódios biográficos, e possíveis configurações de sua autoficcionalidade, após o lançamento de *It's Finished* — quando ela se coloca em exílio tanto da música (por uma década), quanto da terra natal (até a morte na França, em 2003) —, dado o tempo de desenvolvimento da presente pesquisa e, claro, o recorte afetivo que foi necessário para a montagem das traduções e performances propostas para a montagem desse objeto-sujeito.

## 2. TRADUÇÃO E(M) PERFORMANCE

*A musicalidade da palavra ou, para dizer com Calvino, o prazer de dar forma própria às ondas sonoras, evita, mais uma vez, entrar em sintonia com a escuta das vozes plurais, diversas umas das outras, de onde jorra a sinfonia.*  
(Adriana Cavarero, 2011)

A discussão deste capítulo é posta como fronteira móvel. Uma separação da leitura de um objeto-sujeito, conforme propus no capítulo anterior (a tentativa de explicar a incorporação daquilo que chamo de “voz literária de Nina Simone”), do relato da minha experiência tradutória, tópico central do próximo capítulo.

A fronteira é móvel pois não pretende ser uma proposição de método pré-definido para composição do programa de performance e tradução das canções. Antes, tentarei emular uma teoria a partir da experiência relacional estabelecida nos capítulos “Abrir a escuta” e “Fechar encantos”, portanto, uma teorização calcada na especulação que parte de uma relação individual.

Sendo assim, meu ponto de partida propõe uma releitura de algumas conceituações teóricas que corroborem o entendimento que depreendo da experiência advinda do processo de criação que perfaz todo este trabalho, dada a construção de um programa de performance com canções traduzidas a partir de algumas interpretações vocomusicais de Nina Simone.

### 2.1 TRADUZINDO A CANÇÃO

A literatura crítica e teórica centrada, especificamente, nas peculiaridades de traduzir canção ainda é escassa. Por isso, retomo textos que me auxiliaram na compreensão desse tipo de tradução, alguns mais centrais, outros que trazem temáticas relativas ao processo por mim enfrentado, para tentar elaborar com mais precisão um pensamento sobre a prática tradutória aqui em jogo. O livro *Translating song: lyrics and text* (2017), de Peter Low, é a única obra mais extensa que se dedica exclusivamente a pensar a tradução de canção de que tenho conhecimento. Logo nas primeiras páginas, ele dá o tom prescritivo e sistemático:

Este cativante guia passo-a-passo *prescreve estratégias e táticas eficazes* para se traduzir uma vasta gama de canções e outras expressões vocais, do clássico ao contemporâneo. Com foco nas melhores práticas e com exemplos em vários idiomas, o livro trata centralmente de quatro temas-chave: traduzir canções para várias formas e em diferentes contextos (teoria do escopo); traduzir canções para ler em papel ou em telas (legendas);

‘traduções cantáveis’; e a Abordagem do Pentatlo ao traduzir textos vocalizados.<sup>88</sup> (LOW, 2017, p. 2, grifos meus)

Ao longo de sete capítulos, Low aborda exemplarmente problemas com os quais me deparei durante a pesquisa, tradução e performance. No capítulo 2, “Looking closely at the source text” (“O texto-fonte visto de perto”) ele se propõe a listar algumas situações que configuram empecilhos para o tradutor lidar com o texto original de uma determinada canção. Essas dificuldades, segundo ele, “são características de textos literários, especialmente de poemas. Isso porque letras boas tendem a ser mais sutis e poéticas que prosa”<sup>89</sup> (LOW, 2017, p. 40). A proximidade de canção e poema não é dada por Low, mas situa-se numa vasta tradição que analisa os dois fazeres como formas correlatas da literatura. Por isso, é inevitável que a percepção de dívida para com o *texto* original seja retomada em algum momento do manual:

Mesmo as melhores traduções ficam *aquém da perfeição*. Mas todas as boas traduções são superiores às más em relação a (a) *mostrar um entendimento profundo do T-F* [texto-fonte], com seu contexto e propósito originais, e (b) transferir ou replicar *todas as suas características importantes, às vezes à custa de seus detalhes incidentais*.<sup>90</sup> (LOW, 2017, p. 42-43, grifos meus)

Num primeiro momento, leio nessa passagem a repetição da concepção de tradução como um refazer imperfeito daquilo que é tomado como original. A seguir, percebo, pela minha prática, que essa questão transcorre, de fato, em todas as etapas do labor tradutório, do contato com o texto-fonte e com a performance-fonte da canção, passando pelas escolhas texto-corporais, até a performance vocal que empreendo. Há sempre o sentido da falta, da perda do original. Mas isso não é impedimento para a proposição de uma tradução. É justa e exatamente a partir desse anseio causado pela falta, ou a vontade de solucionar ao menos os “detalhes incidentais”, em detrimento, talvez, de “características importantes”, que a tradução se propõe como resposta, mais uma vez. Daí que busco afirmar mais ativamente o lado criativo das diferenças inerentes a toda tradução.

---

<sup>88</sup> “This engaging step-by-step guide prescribes effective strategies and tactics for translating a wide range of songs and other vocal music, from classical to contemporary. Focusing on best practice and with a variety of language examples, the book centres on four key themes: translating songs for a range of recipients and within different contexts (skopos theory); translating songs for reading on paper or on screens (surtitles and subtitles); ‘singable translations’ and the Pentathlon Approach translating expressive texts.”

<sup>89</sup> “are characteristic of literary texts, especially of poems. This is because good lyrics tend to be more subtle and poetic than prose.”

<sup>90</sup> “Even the best translations fall short of perfection. But all good translations are superior to bad ones in respect to (a) showing a deep understanding of the ST [source text], with its original context and purpose, and (b) transferring or replicating all its important features, sometimes at the expense of its incidental details.”

Na medida da novidade responsiva à dificuldade do dizer novamente o já dito por outros corpos, a tradução de canção se confunde, em sua *poiesis*, com o trabalho de criação da canção. Aproximo-me aqui daquilo que afirma Haroldo de Campos (2006, p. 35, grifos meus):

[...] para nós, *tradução de textos criativos* será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. *Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação*. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma.

Ainda de acordo com Haroldo de Campos, a *tradução de texto criativo* pretende recriar aquilo que Ezra Pound chama de “parte viva” da obra, deixando de lado “questões obsoletas” (CAMPOS, 2006, p. 36). Seu entendimento do que seria traduzir “o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade” é proposto, nesse texto, pensando a prática de tradução de poesia, especialmente a reprodução de elementos que correspondam à forma do poema original. Mas, ao invocar as “propriedades sonoras”, as noções de “espírito” e “clima”, a submissão às “variadas dicções” (CAMPO, 2006, p. 35), além de, claro, a noção de melopeia poundiana, associo esses conceitos à engenharia de base de uma canção, ou seja: seus elementos sonoros, conceituais e imagéticos, somados ao jogo de corpo do intérprete, pesam mais para vivenciar a experiência da canção do que a mensagem linguística, a letra descorporificada. Por isso, de certo modo, minha prática contraria o pressuposto de Low. Na busca por decifrar o que Haroldo de Campos, ecoando Pound, chama de “parte viva” da obra original, a prática mostra os limites de indefinição do que pode ser tomado como “detalhes incidentais” em relação às “características importantes”. Isso porque, ao tentar definir o que é central em uma performance, não ficaria evidente, justamente, a diferença estabelecida pelo corpo em relação aos afetos gerados pela/na canção traduzida?

Exemplifico. Na tradução de “Just like a woman” opto por ler/ouvir aquilo que poderia ser considerado um detalhe incidental no texto-fonte como uma das características mais importantes para a construção do meu entendimento da canção:

Letra de Nina Simone:  
 ‘She takes just like a woman *yeah she does*  
 and she makes love just like a woman  
 and she aches just like a woman  
 but she breaks just like a little girl’.

Tradução para performance:  
 ‘Se leva igual a uma *mulher se faz*  
 e se entrega igual a uma

e se nega igual a uma  
mas se quebra igual a um bebê’.

A centralidade que dou para “*yeah, she does*” (que no texto-fonte funciona como uma reafirmação do já dito “*She takes just like a woman*”) é decorrente da importância e do artifício que faço dessa vocalização, estendida na performance de Nina Simone, para complementar o sentido do primeiro verso — que canta muito em poucas sílabas em inglês, mas que fica marcado pela falta de palavras curtas em português —, para reproduzir sonoramente ao menos o que considero mais relevante da mensagem indissociada da sonoridade melódica. Em meu entendimento, a canção precisa dar centralidade à palavra “*woman*”/“mulher” mais que ao reforço afirmativo do que ela faz (“*yeah, she does*”), especialmente por ser cantada por uma mulher negra que faz uso dessa letra para performar sua vivência biográfica e artística, como já pontuei brevemente no capítulo anterior, pois o que traduz esse corpo, por meio de uma letra, me interessa mais centralmente.

A exemplo de outro viés interpretativo, trago a outra tradução a que tive acesso dessa canção em português, feita por Caetano Galindo (2017). Como o escopo de sua tradução não se fixa na performance vocal da canção em português, mas sim à narratividade da letra vertida, com pitadas de elementos poéticos, a centralidade e incidentalidade dada por ele é outra, diversa da minha. Por não se propor ao canto em resposta à canção de Dylan, fica evidente a liberdade de traduzir cada verso na medida sonora e no ritmo que melhor correspondam àquilo que é importante no texto original para Galindo:

*Ela recebe igualzinho a uma mulher, é verdade  
Ela faz amor igualzinho a uma mulher, é verdade  
E ela sofre igualzinho a uma mulher  
Mas desmonta igualzinho a uma criança.*

Não se trata de tradução melhor ou pior, mais acertada ou mais errada, mas sim (e pra aceitar o jogo) de traduções diferentes, com projetos e escopos diferentes. As escolhas de Galindo, mais narrativas e livremente extensas que as minhas, ainda trazem elementos poéticos dignos de nota. Percebo que “*yeah, she does*” é central para mim, inclusive na leitura que faço da tradução de Galindo. A afirmação “é verdade”, tão comum em português, soa quase que irônica, demarcando essa verdade como um construto do eu-lírico, que tenta nos dizer o quanto essa mulher, por ele descrita, é não só uma projeção fictícia, mas também alguém conhecida, talvez próxima, empiricamente real, endossado pela voz de Bob Dylan na performance constante em seu



disco<sup>91</sup>. Lá, inclusive, ele canta no refrão final “you *fake* just like a woman, yes, you do!” (“você mente igual a uma mulher, sim, você mente!”)

Poderia dizer que Galindo toma esse “*yeah, she does*” como elemento central ou apenas um incidente da performance vocal de Dylan? Em grande medida não, por uma divergência física e, conseqüentemente, por divergências de afeto e, evidentemente, de projeto. Mas na medida em que coloco a tradução de Galindo *em relação* à minha, talvez encontre nela ecos daquilo que me afeta. O que quero dizer, para ser mais sucinta, é que definir o que é central ou incidental em um texto não é dado pelo texto sozinho, *a priori*, mas sim pelas reiteradas performances desse texto, nos variados corpos e vozes que respondem ao corpo de um intérprete tomado como original. Galindo parte da interpretação de Bob Dylan, talvez, por isso, “*yeah, she does*” reencena-se como uma reafirmação sarcástica em português. O corpo de Bob Dylan, na letra de sua performance, demarca o espaço do eu-lírico que canta uma mulher, um corpo distinto ao seu. Para mim, a partir de Nina, as relações de pintura dessa mulher passam pelo corpo feminino. Não é central, nem para a performance dela, tampouco para a minha, demarcar o sarcasmo constante na repetição de Bob Dylan, mas desenhar outras relações com essa quase mesma letra, especialmente na obliquação de cantar uma mulher e se cantar como essa mulher, habitando o corpo de uma mulher.

Antes da sensação de dívida para com o original, a lógica que precisou se instalar no meu projeto foi a de colocar o texto no diverso, colocar-me, enquanto tradutora, em diversão, como bem elucida Guilherme Gontijo Flores (2014, p. 525-526, grifos do autor):

*Divertir-se é discordar em maior ou menor grau, pois a mera repetição, o reino da igualdade, anularia qualquer desejo ou necessidade tradutória; já que, se não fosse pela divergência intrínseca do ato de traduzir, toda tradução já estaria morta a priori: minada em seus próprios fundamentos, pela perda de seus objetivos.*

Quando Peter Low (2017, p. 42), em mais um pressuposto de sua cartilha, assume que “certamente não é uma boa prática traduzir uma letra de canção sem ouvir a canção”<sup>92</sup>, questiono a aplicabilidade dessa afirmação. De fato, se considero meu projeto de tradução, que coloca no centro da relação a canção *em* performance, na voz que sai do corpo de Nina Simone (por mim relacionada como a intérprete original), a afirmação de Low é norteadora e demarca bem o local

<sup>91</sup> A performance vocal de Bob Dylan pode ser ouvida por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=dRLXZVojdhQ>. Acesso em: 20 maio 2019.

<sup>92</sup> “It is certainly not good practice to translate a song-lyric without hearing the song.”



da diversão do meu corpo, afetado pelos sons que vibram do outro. Mas não poderia exigir o mesmo das traduções de Caetano Galindo, especialmente por levar em conta os aspectos que para ele são centrais, já pontuados anteriormente. Do mesmo modo, essa afirmativa não se aplica a boa parte do trabalho desenvolvido, por exemplo, pelo grupo musical Pecora Loca, que traduz e performa poesia antiga em formato de canção. O labor ali não poderia se nortear por ouvir a canção, já que a maior parte de poemas gregos e latinos não tem qualquer registro sonoro (evidentemente), sendo alguns deles fragmentados também no registro da letra. Cantando e performando com o Pecora vivencio uma experiência que desregula totalmente a relação com a música original, devido à falta de registro. Isso está em oposição ao trabalho que desenvolvo aqui nesta dissertação e mesmo no sem-número das canções traduzidas para o português. Mas há ali, centralmente, o dar corpo à letra, pela vocalização que é feita desses poemas, e pela harmonização sonora, com melodias e arranjos de instrumentos percussivos, o texto descorporificado; e o que era carcaça desses fragmentos gregos e latinos, inscritos e sobreviventes em pedra, pergaminhos, papel, ganha vísceras e pulsação, ganha vida humana, pelo som da voz humana.

Outros trabalhos que tomam a performance vocal, em sua objetividade com o original para o qual se estabelece a resposta tradutória, também fundamentam o argumento trabalhado por Low. Carlos Rennó, em 1991, por exemplo, nas traduções que faz de Cole Porter, relata sua opção por privilegiar a *cantabilidade* em português:

Quanto à *cantabilidade*, pretendi fazer com que as palavras, vertidas, soassem naturais ao serem cantadas, justapondo-se de tal modo às melodias que não lhes afetassem o caráter. (RENNÓ, 1991, p. 42, grifos meus)

Esse ouvido atento à cantabilidade em português é responsivo, em grande medida, à cantabilidade da canção no original,

ou seja, as letras deveriam se colocar exatamente sobre as frases melódicas originais, respeitando suas marcas acentuais, suas divisões e seu número de notas, e assim se adaptar a uma perfeita e espontânea interpretação, não se prestando a modificações das linhas dos cantos. (RENNÓ, p. 42, grifos meus)

Igualmente, Paulo Henriques Britto (2019, p. 86) invoca o conceito de cantabilidade, para ele “a possibilidade de que a letra traduzida seja cantada na melodia original”. O termo, que ressoa também no artigo de Galindo, é sistematizado na obra de Peter Low, especialmente na

proposição do Pentatlo da tradução de canção. Low (2017, p. 138) resume o primeiro dos cinco critérios assim:

1- Cantabilidade - o critério da cantabilidade é julgado pela adequação fonética do TA [texto-alvo] para o canto, *com referência aos órgãos físicos envolvidos no canto* – boca, garganta, pulmões e pregas vocais. *Isso é mais bem avaliado por cantores que costumam cantar na LA [língua-alvo].*<sup>93</sup>

Ao assumir a adequação fonética como condição, Low e Britto convergem para o mesmo modo de justificar o termo, especialmente quando o tradutor e poeta resume: “a condição de cantabilidade pode ser encarada como uma *exigência formal* adicional às que já são feitas a qualquer tradução poética” (BRITTO, 2019 p. 86, grifos meus). Ainda que corrente entre os tradutores de canção — especialmente por uma fidelidade à formalidade vinculada à letra cantada — é a concepção de cantabilidade como sendo múltipla que justifica uma escolha e não outra. Low, inclusive, a enumera como primeiro passo, pois prediz que a tradução de canção, que lida com performance, precisa operar na pluralidade dos “órgãos físicos envolvidos no canto”: cada corpo possui timbres, formatos, preparo e domínio físico distintos. Mas mais que isso: a forma é desenrolada por um corpo, que até pode escandi-la, desenhá-la a partir de uma letra — como faz Britto, um não cantor que consegue acessar, de ouvido, a cantabilidade que uma canção lhe ecoa —, mas não delimita o som que a forma de uma letra e de uma performance dessa letra pode desenrolar em outros corpos.

Pois a cantabilidade não é única, mas diversa. De um lado é o meio de jogar no corpo a letra impressa, é o ressoar da voz de outrem que adentra pelos ouvidos atentos aos elementos que constroem a métrica, a prosódia, a entonação. Na minha prática, é a percepção desse corpo (e do timbre que vaza dele), bem como a indissociabilidade desse timbre e corpo na construção de significado que faço do que ouço, ou seja, do lado de cá da cantabilidade (do lado de quem traduz e dá voz ao canto), é a resposta do meu corpo à percepção dos sentimentos que afetam o modo de pronunciar uma palavra, um verso, uma estrofe, uma nota. Mas a cantabilidade é mais que apenas o som que sai de um corpo e é respondido por outro corpo. Na ocorrência da performance de cada canção há uma pluralidade de outros elementos, entre os quais, o arranjo de instrumentos de variados timbres (voz, percussões, harmonias), bem como uma série de fatores que constituem o

<sup>93</sup> “1 Singability - The criterion of Singability is judged by the phonetic suitability of the TT [target-text] for singing, with reference to the physical organs involved in singing – the mouth, throat, lungs and vocal folds. This is best assessed by singers who usually sing in the TL [target-language].”

ambiente dessa performance e que coloca esse corpo que canta também em resposta a esses elementos. Nessa perspectiva, dos critérios assumidos por Low, esse seria, talvez, o menos condicionado ao texto escrito, à letra da canção. Duas décadas antes de Low, Rennó (1991, p. 42), sobre sua prática, entrega seus critérios e prioridades:

Tentei traduzir as elaboradas letras de CP [Cole Porter] orientando-me por parâmetros estéticos que levassem em conta não apenas seus aspectos temáticos e conteudísticos mas também, e às vezes principalmente, os procedimentos formais e estilísticos por ele adotados. *A cantabilidade das versões, bem como a fidelidade ao tom e ao espírito de cada canção, foram outros fatores privilegiados, vindo, em seguida, em grau de importância, o fator fonético.* (Grifos meus)

Tal qual em Rennó, as letras não são negligenciadas na minha prática, mas parto, primeiramente, da cantabilidade em inglês e em português, ou seja, *canto junto* com Nina Simone, colocando meu corpo na emulação da cantabilidade dela e, depois de incorporá-la, projeto do meu corpo a tradução, compreendendo nisso as mudanças de prosódia entre línguas e mesmo na língua portuguesa. Entendo por “tom” e “espírito” de cada canção fatores distintos e, por vezes, irrepetíveis. A cantabilidade da letra de “See-line woman”, por exemplo, é condicionada pelo ambiente de pergunta e resposta, sendo particularmente muito pouco prazeroso pensar em cantar essa canção, seja em inglês ou em português, sem levar em conta a resposta de um público, ainda que mimetizado por um coro, caso não haja público ao vivo. O modo que canto essa faixa está, desse modo, muito atrelado a uma plateia, colocando o fator fonético, sempre em nova causa, não dado apenas pela letra. As escolhas que fiz durante a tradução foram condicionadas por esse anseio da plateia ecoando “Sinhá” (“sim, há!”) ao mesmo tempo em que vou improvisando sobre a ordem da letra, os pés rítmicos das palavras de cada verso, as pausas entre estrofes sendo mais longas ou mais curtas que a performance original de Nina Simone, tudo isso condicionado pela troca estabelecida com o público. E recondicionado, toda vez, a cada nova performance.

Já em “Just like a woman”, o ambiente mais intimista, tanto do canto quanto do arranjo, direciona o significado da letra, a cantabilidade está associada mais a um cantar sozinha, em confissão. “Tomorrow is my turn” e “Four women” ocupam um espaço mais híbrido de ambiência e, por certo, de cantabilidade: a presença de público condiciona a intenção do canto de cada letra, aumentando ou diminuindo intensidade, melismas, métrica e mesmo elementos fonéticos dados, *a priori*, pela letra escrita no papel. Já “Obeah Woman” e “Pirate Jenny”

configuram experimentos de cantabilidade que beiram ao falado. A primeira é um improviso sobre um mote, com intuito de causar transe (em quem ouve e em quem canta), seja pelo cantar livre e arredio ao sentido, seja pela marcação dos tambores; a segunda funciona como fala de uma personagem de um musical. Ambas são carregadas de uma oralidade que se tensiona, em muitas passagens, aos elementos musicais que, costumeiramente, guiam o texto da canção. Nessas duas canções, ao contrário das outras, a cantabilidade subverte o quarto critério do Pentatlo de Low (2017, p. 138):

4 - Ritmo - O critério de Ritmo é julgado com referência à música: quão bem ele se encaixa? Isto é mais bem avaliado por pessoas com um bom senso de ritmo: bateristas, dançarinos etc.<sup>94</sup>

Ao mesmo tempo, é por essa tensão que compreendo o que Low (2017, p. 138) elenca como terceiro critério:

3 - Naturalidade - O critério de Naturalidade é julgado dentro da LF [língua-fonte]: quão natural é o estilo do TA [texto-alvo]? Isto é mais bem avaliado por falantes nativos do LA [língua-alvo].<sup>95</sup>

Retomo e aprofundo a seguir o quarto critério, para depois me debruçar mais atentamente sobre o terceiro. A percepção de *ritmo* é um dos elementos que mais aproxima a feitura de poemas da feitura da música e, conseqüentemente, da canção. Enquanto na música há marcações na partitura que ditam o tempo da execução de uma determinada peça (marcado por semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa, além do compasso, acentos e andamento), na leitura mais tradicional e estruturalista do poema são utilizadas, a cada verso, a marcação da oralidade pela métrica, a acentuação silábica e a pontuação, e, mais recentemente, o espaço em branco da página, desde a poesia feita a partir de Mallarmé, por exemplo. Nem toda partitura dá conta do que acontece durante a execução de uma música. Ela funciona como um programa, uma didascália, para guiar o performer: a letra escrita pode, nesse sentido, “encenar, no espaço da página, a complexidade enunciativa e performativa” (FALEIROS, 2019, p. 67), sem intenção de propor uma execução corpórea que não deixa seus próprios rastros a cada performance. No mesmo sentido, a forma de um poema, ainda que amplamente dissecada —

<sup>94</sup> “4 - Rhythm - The criterion of Rhythm is judged with reference to the music: how well does it fit? This is best assessed by people with a good sense of rhythm: drummers, dancers etc.”

<sup>95</sup> “3 - Naturalness - The criterion of Naturalness is judged within the SL: how natural is the style of the TT[target-text]? This is best assessed by native speakers of the TL [target-language].”

especialmente pela crítica estruturalista — é uma pauta, uma mancha e os seus silêncios (o branco no papel) que *pode ou não guiar* a experiência proporcionada pelo poema no corpo de quem o lê (seja de modo silencioso, seja vocalmente).

Os experimentos poéticos-imagéticos de Mallarmé em “Un coup de dés” e dos poetas concretistas, nesse sentido, mimetizam como é a palavra reincorporada ao corpo (pela visão, pela vocalização) que ressignifica a percepção do que é uma partitura, fundamentalmente, pois “a linguagem está no corpo, o que a escrita inverte, colocando o corpo na linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXII). Peter Low associa o ritmo instantaneamente à música, mas o conceito de ritmo é bem mais problemático, especialmente nos estudos literários, pois vai da profícua percepção da métrica — que condiciona ocidentalmente o que é entendido como cancionero popular (poemas e canções) ao longo das tradições literárias —, até o envolvimento do som pela subjetividade de cada corpo, como em Henri Meschonnic (2006, p. 17) afirmando que “o ritmo é uma organização subjetiva do discurso”. Isso porque ele relaciona a constituição do ritmo em relação à oralidade, estâncias separadas em teoria, mas indissociáveis na prática:

A coerência da teoria tradicional que opõe o oral ao escrito aparece como um efeito do signo quando se observa que a oposição entre significante e significado, entre som e sentido, deixa ao ritmo (no sentido corrente) uma definição meramente fônica, ao mesmo tempo que binária, mensurável, discreta — a alternância mais ou menos regular de um tempo forte e de um tempo fraco. Ao ritmo como elemento da esfera ORL [da otorrinolaringologia] corresponde uma definição auditiva da oralidade. E como contestar evidências que parecem ter a força das tautologias? O ritmo, esse se ouve. A oralidade está na boca, e na orelha. (MESCHONNIC, 2006, p. 17)

Meschonnic condiciona a noção de ritmo para além das contagens métricas, caras à forma, tradicionalmente separada do sentido, “o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 43). Sua proposta parte de tratar a enunciação literária não como um dado da língua, mas do discurso “como atividade dos sujeitos” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXI). Para ele, a redução dos problemas da tradução às unidades da língua, bem como a ênfase dada centralmente aos problemas linguísticos, refaz o ensurdecimento ao que ocorre no discurso e a seu fazer contínuo.

Daí que compreendo a “Naturalidade”, situada como terceiro critério por Peter Low em seu Pentatlo, como um modo outro de afinação, de dizer aquilo que Meschonnic chama de “continuidade do discurso”. Ou seja, a naturalidade de uma tradução, dentro da língua-alvo, ao fim e ao cabo, passa pela “escuta do contínuo”, ou “subjetivação pela subjetivação”

(MESCHONNIC, 2010, p. XXXII), ou seja: o transporte de um corpo, sujeito de um discurso de uma língua-fonte para outro corpo, sujeito de discurso, na língua-alvo. A separação de línguas que aqui faço ainda retoma as proposições de Peter Low. Embora perceba que minha prática, a cada escolha tradutória e performática, encontra espaço de autocrítica bem mais na poética do traduzir de Meschonnic (que opera na tensão da diferença), não posso deixar de reiterar algumas concepções de linguagem que ainda atravessaram minha prática, pois “traduzir é o ponto fraco das noções de linguagem. Porque é o ponto onde a confusão entre língua e discurso é a mais frequente, e a mais desastrosa” (MESCHONNIC, 2010, p. XX). Quando, no Capítulo 4, “‘Downstream’ difficulties” (“Dificuldades ‘rio abaixo’”), Low continua a listar as limitações enfrentadas por quem traduz canção, seu foco retoma a noção do texto descorporificado, e perpassa as escolhas feitas em meu trajeto:

Muitas coisas são perdidas em trânsito e aqui está uma lista incompleta delas:

- as vogais particulares da LF [língua-fonte];
- as consoantes do TF [texto-fonte];
- a ordem específica de palavras;
- a gramática precisa (por exemplo, partes do discurso);
- o comprimento exato em caracteres ou contagem de sílabas;
- o significado completo e preciso.<sup>96</sup> (LOW, 2017, p. 109)

A centralidade dada, ainda, à letra da canção, na obra de Low, se confirma em outras passagens de sua obra, mas se acentuam no resumo de dois dos critérios que constituem seu Pentatlo:

2 - Sentido - O critério do Sentido é julgado comparando o TA [texto-alvo] ao TF [texto-fonte]: *o significado é bem transferido? Isto é mais bem avaliado por pessoas verdadeiramente bilíngues.*

[...]

5 - Rima - O critério de Rima foca em uma característica formal específica do TA [texto-alvo], os sons dos finais de linha. As rimas correspondem tipicamente à vogal final e à consoante precedente ou consoante final e vogal anterior. Quão bem o TA [texto-alvo] reproduz a rima encontrada no TF [texto-fonte]? *Esse é o critério mais fácil de avaliar e, geralmente, o menos importante.* (LOW, 2017, p. 138, grifos meus)<sup>97</sup>

<sup>96</sup> “Many things are lost in transit, and here is an incomplete list of them: - the particular vowels of the SL [source-language]; - the consonants of the ST [source-text]; - the particular word-order; - the precise grammar (e.g. parts of speech); - the exact length in characters or syllable-count; - the complete and accurate meaning.”

<sup>97</sup> “2 Sense - The criterion of Sense is judged by comparing the TT [target-text] to the ST [source-text]: is the meaning well transferred? This is best assessed by truly bilingual people. [...] 5 Rhyme - The criterion of Rhyme focuses on a specific formal feature of the TT [target-text], the sounds of the line-endings. Rhymes typically match final vowel and preceding consonant or final consonant and preceding vowel. How well does the TT [target-text]

Respondendo ao grifo: não me considero “verdadeiramente bilíngue” (talvez nem com domínio de fato da minha língua materna) e, ainda assim, consigo justificar as escolhas que fiz nas traduções aqui apresentadas. Há nelas um dado de corpo que não é da ordem do “sentido”, este muito dependente das *palavras* (muitas vezes pinçadas) do texto, nos termos de Low. O dado é anterior ao texto (o corpo invertido em linguagem), é sentido pelo corpo, um sentido no corpo que poderia ser descrito como a continuidade da semântica que vem de outro(s) corpo(s): o corpo de Nina Simone que reverbera o corpo de Bob Dylan em “Just like a woman”; de Tony McKay vertido em “Exuma” e em “Obeah Man”; os corpos sem autoria, em domínio público, vertidos na letra de “See-line woman”; Charles Aznavour, um francês, vertido para um corpo falante da língua inglesa em “Tomorrow is my turn”. Esse dado é da ordem da reverberação do “contínuo rítmico, prosódico, semântico. Contínuo da linguagem ao seu sujeito” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIII). O sentido, em Meschonnic, não se prende às palavras, como em Low, mas ao sujeito, ao corpo do sujeito que, sentindo, dá sentido.

Curiosamente, Low coloca a rima como último e menos importante critério. Aqui ele parece apontar para a complexidade da tradução de canção, que não precisa lidar especificamente com a forma de um texto: rima e ritmo (no sentido corrente) são os últimos critérios de seu Pentatlo, contrariando as expectativas de uma tradição de tradução mais afeita à forma literária. Como se propõe como guia, a obra de Low envolve o tradutor de canção que busca em sua obra algum alento (e aqui me incluo), algum tipo de guia ou solução fácil, justamente por assumir que, em se tratando de tradução de canção (e qualquer outro tipo de tradução), a lógica da perda é uma regra inegociável do jogo. Essa tentativa de mapeamento completo de traduzir canção é necessária e produtiva, de fato, mas não pode deixar de lado elementos bem mais orgânicos que excedem a cognição. Britto, no mesmo artigo já mencionado aqui, escande e matematiza a letra até suas vísceras, atentando para a formalidade como condicionante para a empreitada. Tanto que chama tradução de canção de “tradução de (letra de) canção” (BRITTO, 2019, p. 85). Sua bússola para traduzir parte, de fato, da letra em situação de melodia. Rennó (1991, p. 42-43), de certo modo, faz o mesmo movimento:

---

rhyming match the rhyming found in the ST [source-text]? This is the easiest criterion to assess, and usually the least important.”



Fui ortodoxo nesses aspectos, fazendo coincidir o mais rigidamente possível as sílabas fortes e fracas com os tempos fortes e fracos dos compassos. Raramente me permiti o acréscimo de uma sílaba-nota a cada frase melódica, só o fazendo quando isto não a distorcesse. Essas condições me pareceram necessárias por dois motivos: porque as canções e CP são prosodicamente perfeitas; e porque, ao apresentarem mais de uma estrofe sobre uma mesma parte de melodia, suas metrificações são regulares.

Com um diferencial em relação a Britto, pois as canções de Porter, traduzidas por Rennó, são interpretadas por artistas variados. Penso que aqui caberia uma análise mais apurada da proposição da forma, anterior a essas corporeidades. Seria a forma, de fato, fundamental para a cantabilidade de cada um dos artistas do disco? Em que medida a forma, recriada e reemulada por Rennó, não é deixada de lado a cada performance de cada um dos intérpretes que incorporam as letras obedecendo seus ritmos e humores individuais? Como o ritmo de cada canção, no sentido de Meschonnic, reverbera em cada corpo que invocaliza as traduções de Rennó?

Como tradutora, percebo que esse mapeamento formal é necessário e, por vezes, norteador das escolhas, mas como cantora, invoco outros elementos, para além dos formais, que influenciam na cantabilidade de cada canção. Esses outros elementos sobressaem da letra escrita e conclamam a noção de ambiência para a cena. Solicitam, desse modo, o aprofundamento do conceito de *performance*. Por isso, tentarei a seguir relacionar a tradução de canção à noção de performance, dando centralidade ao rito, ao presente efêmero proporcionado por essa experiência.

## 2.2 A TRADUÇÃO COMO PERFORMANCE

Retomo a proposição de Caetano Galindo (2017, p. 100), para quem a “verdadeira tradução” de canção implicaria, a depender do projeto adotado pelo tradutor, na possibilidade de recriação da performance musical e vocal do texto da língua original. A relação que procurei estabelecer foi de correspondência com as performances vocais de Nina Simone em arranjos com mais sintonia com meu corpo e com minha voz, o que implica também as diferenças de língua, cultura, contexto etc. Por isso, quando proponho traduzir canção em performance, verifico não apenas o problema de se traduzir a letra fria e dissecada de seu corpo vivo, mas também a voz que reverbera no corpo de quem performa uma letra, no corpo da própria letra (objeto subjetivado), e no corpo de quem reincorpora a letra. Nesse sentido, quando proponho pensar a tradução como

performance, é prioritário des(re)territorializar (PARANHOS, 2010) pressupostos amplamente fincados nas críticas acerca do que é tradução e do que é performance.

A tradução é conceituada historicamente respondendo à noção do servilismo do tradutor e da suposta imperfeição da tradução junto ao objeto-sujeito original. É Meschonnic quem conta parte dessa história da tradução, numa perspectiva europeia. Ele diz que “a Europa se fundou apenas sobre traduções. E ela só foi constituída pelo apagamento de toda esta origem de tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIX). A história da tradução na Europa (e sua reprodução nas colônias) vê no Outro a possibilidade de significar, pelo contraste, o que é do Próprio, numa reafirmação deste perante aquele, estereotipado. Resumindo a recontação dessa história, feita por Meschonnic, entram na lista: as traduções emuladoras do grego ao latim; a Septuaginta, que preconizava o palavra por palavra; o traduzir o sentido ao invés da palavra, como dizia Cícero; as Belas Infieis ecoando o absolutismo francês; a *Weltliteratur* prática dos românticos alemães e a renovação hermenêutica de Scheleiermacher retomada por Heidegger e desconstruída por Derrida. Toda essa trilha lida com a noção de fidelidade e servilismo do tradutor à obra de origem, dita completa. A tendência, nessa trajetória, é dar demasiada importância ao texto (que adiante chamo de programa de performance) em detrimento do corpo que irá executá-lo: é o texto que precisa funcionar. A relação da performance aqui é com a perfeição ou a tentativa de atingir a perfeição do texto-fonte no texto-alvo, para retomar termos usados por Peter Low. A pergunta que fica é: em qual suporte o texto precisa funcionar? Perguntando de outro modo, como saber se o texto tem desempenho, realização, *performance* de fato?

Para respondê-la estabeleço um diálogo com conceitos trabalhados por Catarina Domenici, no artigo “A performance musical e o gênero feminino” (2013). Ela discorre sobre a realização musical por instrumentistas de música ocidental de concerto, discutindo os sinais de esgotamento da concepção tradicional de *performance*, relativa à música clássica. Além disso, seu argumento é de que esse impasse surge pelo “abalo na crença do texto reificado trazido pela crise do formalismo e as pesquisas em performance como prática criativa” (DOMENICI, 2013, p. 89), operando uma desconstrução do elitismo e do sexismo que fundamentam a criação e execução desse gênero musical ao longo dos séculos. Assim,

O ideal de fidelidade à obra que ainda norteia a ética da performance musical encontra um paralelo perturbador com a condição de passividade e submissão prescritas ao gênero

feminino no século XIX. A concepção platônica da obra musical requer um performer nulo, dócil, e domesticado, através do qual a obra se manifesta em sua plenitude pré-constituída, à semelhança de uma sacerdotisa de Apolo, a qual rompia o seu silêncio apenas para emprestar a sua voz ao deus. A demanda pela invisibilidade do performer foi expressa por Stravinski na responsabilidade moral que a performance/performer tem em negar sua própria presença (GOEHR, 1998, p. 142). Para Schenker, o envolvimento profundo com a arte da performance demanda que o performer submeta-se a ‘ficar à sombra do compositor’ (SCHENKER, 2000, p. 4), numa invocação clara ao paradigma patriarcal. (DOMENICI, 2013, p. 89)

A conceituação clássica, a que se refere Domenici, associa performance ao sentido dicionarizado de atuação e desempenho. Há por trás disso um entendimento de que toda performance de sucesso é fruto de reiterados ensaios, de preparação e ordenamento. A noção de performance, porém, desdobra-se, especialmente ao longo do século XX. Marvin Carlson, no livro *Performance: uma introdução crítica* (2010), pondera sobre a problemática tentativa de delimitar o conceito. Para ele, performance “é um conceito essencialmente contestado” (CARLSON, 2010, p. 11), pois a crítica reconhece, de saída, usos rivais desse conceito. Pensando a partir da performance no Teatro, Carlson (2010, p. 15) pondera que “há dois conceitos diferentes de performance, um envolvendo a exibição de habilidades, e outro, também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente”. Ele completa:

toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em *comparação mental com um modelo* — potencial, ideal ou lembrado — dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um observador da ação — o público do teatro, o professor da escola, o cientista — mas a dupla consciência, não a observação externa, é o que importa. (CARLSON, 2010, p. 16, grifos meus)

A tradução opera também nessa dupla consciência e na comparação mental com um modelo, sendo, com isso, uma performance desse modelo, em outros corpos e em outras línguas. As aproximações de um fazer e de outro também se dão nas metáforas que os qualificam. A metáfora de gênero, por exemplo, é recorrente na conceituação de tradução e sua relação com o original. Afinal, as traduções são *belas infiéis* em relação ao original, não belos infiéis. A elitização de uma tradução, considerando-a boa ou má, por exemplo, passa pela quantidade de aspectos formais e de sentido que são mantidos em comparação ao texto original, além, claro, da escolha do tipo de texto que será traduzido, bem como o tipo de suporte que sustenta o texto original. Na performance, mais especificamente na performance de música clássica, segundo

Domenici, a autoridade patriarcal e elitista aparece na utilização das performances da música erudita como representativas do controle<sup>98</sup> sobre o som e sobre o corpo, pois

a espontaneidade e a corporeidade foram associadas à sonoridade ‘desorganizada’ da música do ‘populacho’, em franco contraste à noção de uma música organizada pela razão, cujo propósito de dominar a natureza, o som e o desejo encontra na escrita musical um símbolo de poder e prestígio *desde que mantida em silêncio*. (DOMENICI, 2013, p. 90, grifos meus)

O silêncio dessa música, agora escrita, encontra correlação no corpo feminino, tradicionalmente imaginado como indomável e sem sentido. Se executada, o suporte textual desaparece, sobrando apenas a música corporificada, o som vibrando desejo. Assim, “a garantia de controle [do corpo do som] depende, em última instância daquele que executa a notação” (DOMENICI, 2013, p. 91). Por isso, as performances dessas peças eruditas são avaliadas por quão bem os músicos leem e executam a partitura.

A tentativa de controle do som pelo texto opera dentro da proposição de verdades totalizantes que atravessam as áreas do fazer artístico. Por isso, o aparato (livro, registros sonoros, corpo) por meio do qual se apresenta qualquer expressão artística é dissecado, esmiuçado, numa operação de apropriação à força do objeto. A relação estabelecida com um programa de performance (nas letras fundamentado pelo texto; na música, por uma partitura que programará uma performance) é sintomática.

Domenici apresenta, então, dois tipos de relação do *performer* (e aqui me encaixo, tanto como tradutora quanto como cantora) para com o programa que pode servir de base para uma determinada performance. De um lado, ela aprofunda o entendimento de “*performance perfeita da música* [...] pautada pela invisibilidade do performer e pela estética formalista” (DOMENICI, 2013, p. 94), ou seja, a performance executada pelo corpo clássico de Bakhtin, “o corpo acabado, portador de uma verdade, monológico” (DOMENICI, 2013, p. 94). Essa perspectiva

assenta-se na separação entre mente e corpo e encerra uma relação conflituosa entre corpo idealizado, concebido como canal livre para a transmissão de um ideal abstrato, e

---

<sup>98</sup> Aqui cabe uma analogia à própria vivência de Nina Simone enquanto *performer*: no período que se submeteu à domesticação elitista (e racista) da música clássica, com o intuito de ser vista como a primeira pianista clássica negra norte-americana, seu corpo transpirava timidez e silêncio. Ao se deparar com a realidade financeira e, por isso, precisar dar vazão a essas vibrações “incontroláveis”, o peso de seu corpo “grotesco”, no sentido bakhtiniano, transbordou nas performances, fazendo incidir música clássica nas peças do cancionário popular como assinatura única de seu repertório.

o corpo físico, o qual precisa ser disciplinado de acordo com o ideal desta prática. Buscando a negação da corporeidade, esse processo implica na ocultação da associação entre som e movimento. (DOMENICI, 2013, p. 94-95)

Nesse sentido, a corporeidade é um excedente à ação performática, desnecessária ao entendimento do conteúdo do que se ouve. O *performer* é um “mediador perfeito”, reafirmando a hierarquia com relação à qual ele se coloca subalternamente, já que intermedeia a mensagem de uma autoridade externa (compositor/obra). Esse tipo de teorização da performance, que tenta separar sujeito de objeto, vai do entendimento do que é música à literatura, pois se filia a uma tradição platônica que separa o *logos* da *phoné*:

A concepção platônica da obra musical demanda do performer a obediência ao texto reificado como expressão da fidelidade ao compositor, assegurando a este a ascendência sobre a música através do controle sobre o corpo do performer. (DOMENICI, 2013, p. 92)

É Adriana Cavarero, em seu livro *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), quem faz uma leitura mais ampla dessa separação e das consequências disso na arte, na filosofia e na política. Dando centralidade ao que diz ser aspecto *próprio* da voz, sua obra se concentra em reler “as tradições que tendem a uma universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne” (CAVARERO, 2011, p. 23). Essa tentativa de controle acaba jogando a “unicidade da voz” — ou seja, a característica individual da voz — como um dado “insignificante” (CAVARERO, 2011, p. 23) à compreensão do mundo. A tradição teórica da linguagem, desde Platão, liga a voz à palavra, como se a voz existisse apenas para dar-se corpo a uma semântica. No entanto, lembra Cavarero (2011, p. 28), embora a voz se destine a semantizar-se em palavra,

A voz é som, não palavra. O lado fundamental de qualquer investigação sobre a ontologia da voz — sobre uma ontologia vocálica na qual comparecem em primeiro plano justamente a unicidade e a relação — consiste em refletir, sem preconceitos metafísicos, sobre esse destino. O preconceito fundamental diz respeito à tendência a absolutizá-lo, de modo que, fora da palavra, a voz se torne um *resto* insignificante. [...] Em outras palavras, o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede.

Ela argumenta ainda que um dos “vícios capitais do logocentrismo” (CAVARERO, 2011, p. 28) está em destratar tudo aquilo que excede o sentido, pois esse “vício transforma o excedente em falta” (CAVARERO, 2011, p. 28). Assim poderia interpretar a crítica de tradução de canção tradicionalmente feita: por exemplo, cada critério do Pentatlo de Low não correspondido daria

aval para se qualificar a tradução como boa ou má. Do mesmo modo, aproxima-se disso o que Domenici (2013) está chamando de “performance perfeita da música”, pois o *performer* é reduzido a um membro do corpo que “toca”, de fato, a música: a mão que transita pelo piano, sem erros de execução, a voz que se adéqua ao timbre solicitado pelo programa de uma ópera, sendo todo o resto do corpo, um excedente visual incômodo. Incômodo a quem?

Para Cavarero, ouvir a unicidade da voz como esse excedente daquilo a que a linguagem dá sentido passa pela percepção da voz como articulação do corpo com o discurso, ou seja, é a tensão entre o sujeito empírico, único, que se vocaliza dentro de uma cadeia discursiva, tensionando particular e plural. Numa alusão ao que Cavarero afirma dessa tensão, retomo aqui o que diz Rancière (2005, p. 15), ainda que de outro modo:

Denomino *partilha do sensível* o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que neles definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira *como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha*. (Grifos meus)

Ao tradutor e ao *performer* estaria direcionada essa tarefa árdua do ouvir e dar-se corpo para emular a voz de outrem — tanto a seu próprio corpo quanto ao discurso ao qual se insere. Não haveria possibilidade de dar-se corpo morto, sem voz, a esse discurso. Entendo o eco disso naquilo que diz Meschonnic (2010, p. XXXIV): “Quanto mais o tradutor se inscreve como sujeito na tradução, mais paradoxalmente, traduzir pode continuar o texto.” Ele encerra seu argumento dizendo que o que é feito, nessa inserção, é da ordem da “poética pela poética” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIV), ou seja, não há possibilidade de uma palavra reencarnar em outro corpo (do tradutor, do *performer*) sem que este corpo, historicizado, não esteja presente. A importância demasiadamente dada ao eco do original emudece as aberturas do corpo vivo que lhe dá suporte. A obra original, inclusive, não é um apanhado de palavras sem corpo. Ela mesma solicita de seu leitor, seu outro Outro, uma performance da tensão corpo/discurso proposta pelo autor. A obra literária (e musical), nesse sentido, pra sobreviver, precisa também desse movimento relacional de obliquação de sujeitos. O autor, portanto, se encenuncia, o leitor se encenuncia, e a obra é o espaço que delineia e programa a ocorrência desses eventos de ficcionalizações do sujeito, performando-se, traduzindo-se. A obra, em si, envolve os corpos que lhe dão suporte: quem a concebe, o suporte pelo qual é concebida, o corpo que a recebe. É um

evento total, mas não finalizado, pois chama para o ato de sua performance as três vozes de enunciação do discurso, eu-tu-ele, e a totalidade desses corpos discursivos relacionando-se entre si.

Aqui me aproximo do segundo tipo de relação que pode ser estabelecida com o *programa de performance*, já que compreendo a obra como esse evento total. Nas palavras de Domenici (2013, p. 97), numa “performance musical perfeita” o aspecto visual e a corporeidade não são ocultados. Nesse tipo de performance o evento é inseparável dos *performers*, ou seja, dos corpos que se dão ao evento:

A ‘performance musical perfeita’ almeja transformar o mundano em transcendente através do ato único, drástico e efêmero da performance como *transfiguração*. A realização desse ideal alicerça-se na concretude do mundo, mais especificamente na corporeidade do performer, o qual se lança para fora dos limites do corpo clássico. (DOMENICI, 2013, p. 97)

Ressaltando assim o corpo grotesco de que fala Bakhtin (*apud* DOMENICI, 2013): o corpo da subversão carnavalesca que se opõe ao discurso oficial, um corpo aberto, inacabado, que vaza, de um a outro, é o que *resta* para ser visto, e escutado. Como performer e tradutora de canção popular, percebo que, na prática, a separação de som e letra, ou corpo de discurso, não é passível de ocorrer, mas, ao contrário, convive sempre em crise. Mais: escancara a crise desses corpos fragmentados que não se completam, mas se despertam no encontro. A pulsão libidinosa que move o meu cantar, esse cantar que busca traduzir mundos outros, é da ordem de desvelo de tensões: a voz que canta canções de outros sai do mesmo corpo que emudece as sensações que já me são habituais. O corpo sofre curas<sup>99</sup> pelas palavras alheias que, de modo afiado, riscam sua passagem. Aqui beiro à concordância com o que diz Tiganá Santana Neves Santos (2019) em sua tese de doutorado, ao investigar o local do tradutor como *performer*, ou do *performer* como tradutor. Ele afirma:

O/a *performer* não é somente quem apresenta uma obra, *poiesis*, ao mundo, a partir do fato de ser enunciador(a) original de um texto. Quem recebe tal obra, e a interpreta, gerando novas poéticas — advindas, inclusive da experiência tradutória — pode vocalizar (considerando-se as pausas e silêncios) e oferecer obras ao mundo, igualmente. São obras suas, provenientes de outrem. (SANTOS, 2019, p. 167-168)

<sup>99</sup> Faço uma relação com um dos pontos-chave que permeia meu trabalho: a relação com a feitura, tal qual nas casas de Candomblé. As curas, por exemplo, são cortes feitos no corpo dos filhos de santo, no ato de feitura para o Orixá guia. Insere-se pó (normalmente da incineração de folhas de plantas específicas) nessas curas, que se transformam, com o passar do tempo, em queloides na pele dos filhos de santo. Esse curar a pele de iniciados na feitura é também rito que simboliza a costura, ou remendo, do corpo desse iniciado, dado ao Orixá.



Esse incorporar a voz de outrem, ecoando e modificando meu corpo e meu corpo ecoando e modificando essa outra voz, é um outro modo de dizer a tradução em seu estado relacional, nos termos de Antoine Berman, para quem a tradução é “relação, ou não é nada” (BERMAN, 2002, p. 17). Aqui são corpos que se tocam — e se trocam, corpos presentes. Tratar a tradução pela sua característica doadora, presentificadora, de dote é um modo de compreender o que está em jogo no jogo relacional por ela estabelecido. No ensaio de abertura do livro *Algo Infiel: corpo, performance, tradução*, Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves (2017, p. 23-25) tratam a tradução e a performance assim:

No dom da poesia há algo que se troca sempre, algo que em sua materialidade recusa o partido das coisas, a mercancia fácil das coisas; a troca da poesia, troca impossível em algum nível, tem base no comércio (Hermes, Mercúrio — deus do mercado, dos ladrões, da linguagem, da hermenêutica, do truque) e ainda assim o rompe, a troca da poesia poderia ser uma troca de promessas: o poeta, o aedo, o bardo, o xamã, o exu, o performer entrega a obra e na obra uma promessa de mundo; nessa promessa o jogo se encena de ainda lançar mundos no mundo, abrir brechas no mundo dado; ao leitor, ouvinte, corpo que joga, caberia a contrapromessa interminável: interpretar, os dois sentidos de interpretação, fazer o jogo da hermenêutica, fundar sentido nas promessas de mundo, sim, analisar, descrever, pensar a obra-mundo e seu efeito-mundo, mas mais, incorporar a obra no seu próprio mundo, dar um corpo à obra, dar-se corpo à obra, dar seu corpo à obra, enfim, assumir o lugar do poeta, bardo, xamã, como intérprete (ou interpretes, inter-pretium — mediação, comércio, mensagem) da música. Esse é o potencial mais profundo das promessas de mundo em jogo na poesia: uma performance exige outra performance, porque o dom é um performativo. ‘Eu te dou isto’, diz o poeta; e ao ouvinte não cabe resposta fácil, como ‘Não quero’; o poeta retorna ‘Eu já te dei’, algo aconteceu, performou-se no momento de uma entrega. ‘Está dado’. [...] A tradução é talvez o caso mais claro da duplicação dos dons, quando guardar o poema alheio é também doá-lo como próprio, ampliando e aprofundando trocas, pervertendo promessas, mundos num mundo, um mundo que se devolve ao poema original, um mundo que promete em tradução. [...] Sem metafísica melancólica, o poema dá a voz ao poeta, que ali fala seu poema-promessa de mundo, mas insiste em dar à voz um poeta, agora mudo, que se desdobra em vozes que o interpretam.

Reproduzo-o quase que integralmente pela complexidade contida no ensaio. A tradução não é um movimento apenas de colocar em meu corpo a voz da letra alheia, mas dar-me em corpo à voz da letra alheia, ela também corpo, que precisa do meu para voltar à vida. Passa a me habitar, longínqua de si. Passo a habitá-la, hóspede estranha.

A peculiaridade da tradução aprofundada como uma *relação com* (o objeto, o sujeito, o outro) oferece a possibilidade de *equivocidade* a quem traduz. Há, nesse entendimento, de saída, uma abertura para a alteridade, para a possibilidade de convívio de, ao menos, duas vozes subjetivas em relação: a voz constante na obra original/no corpo do autor de um lado; a voz do

tradutor e da sua tradução responsiva ao original, de outro. Por serem dois sujeitos/objetos em relação, a impossibilidade de se chegar à univocidade nem entra no jogo — em outras palavras, como diz Flores (2014, p. 526), “não há pureza a ser perseguida, nem razão para deferências metafísicas à obra original; pois a diferença não é necessariamente uma falha da qual a tradução tenta em vão se esquivar; ela é uma condição *sine qua non* para qualquer empreendimento tradutório”. Nessa relação, portanto só há possibilidade e diferença, ou seja, “*é apenas mediante essa diferença inegável entre original e tradução que se estabelece o divertimento.*” (FLORES, 2014, p. 526, grifos do autor).

Aprofundando a leitura de Berman, Mauricio Cardozo (2009, p. 103) retoma o ponto:

Pois se à tradução coubesse apenas ser *cópia fiel* do outro em nossa língua, à crítica não caberia senão o cumprimento de uma espécie de *controle fiscal* dessa operação, de um *controle de qualidade* responsável por aferir e conferir em que medida a transferência foi ou não executada com sucesso. [...] Todavia, se a prática tradutória for compreendida como uma prática produtora de significados — reconhecendo-se assim o tradutor como sujeito dessa prática —, é preciso reconhecê-la como atividade de ordem crítica.

Ele propõe, mais adiante, que toda diferença depreendida entre a tradução e seu correlato original carrega *um novo significado*, indo além da lógica da perda e do ganho por mim traçada panoramicamente na introdução do presente trabalho. Lá eu verificava que essa lógica é muito vigente no senso comum e em boa parte da crítica sobre traduções de um modo geral, e da tradução de canção particularmente, mas não apenas no trabalho do crítico externo ao ato de traduzir. Essa lógica, no tocante à minha experiência, precisou ser revista a cada escolha que fazia, a cada releitura e reescuta. Durante todo o desenvolvimento deste projeto, no ato de ouvir as canções, de abrir-me à escuta ativa da corporeidade de Nina Simone, do pesquisar histórico das canções escolhidas, de optar por uma vocalização e não outra, sempre me deparava com o desconforto do meu corpo em relação ao objeto original e às escolhas finais. Os corpos vivos em análise (o de Nina e o meu) me evidenciavam concertos desconcertes. A desistência não era opção, dada a responsabilidade para com os desejos que me moveram até aqui, ainda pulsantes.

Para compreender o local desconcertado deste(s) corpo(s) — do corpo da intérprete Nina Simone, da corporeidade das canções aqui traduzidas e do meu corpo traduzindo a relação que estabeleço com esses outros corpos, i.e. corpos em feitura —, retomo a afirmação de Berman (2013, p. 23): “a tradução é *sujeito e objeto* de um saber próprio.” Nos grifos que faço dessa leitura recortada, observo uma aproximação conceitual de Antoine Berman com os termos de

*obliquação* e de *egos experimentais*, ambos de Alexandre Nodari (termos esses fundamentais para a construção de sentido do primeiro capítulo deste trabalho). Aqui os retomo para ajudar a tecer uma metáfora do que compreendo ser a experiência de traduzir canção para performance.

Depreendo do termo *obliquação*, adotado por Nodari (2019) uma certa, e talvez incontornável, possibilidade de autoanálise decorrente da relação literatura-sujeito. Como coloco a canção como um tipo de fazer literário — especialmente, da vocalidade —. o mesmo tipo de crise se coloca na relação de objeto-sujeito. Tal crise evidencia, como já pontuei no capítulo anterior, uma mescla de papéis dos agentes dessa enunciação, ou seja, dos atores envolvidos no ato de cantar e de ouvir uma canção. Ali eu tecia uma tentativa de incorporação do corpo literário de Nina Simone, para depois vertê-lo, reinvocá-lo, pelo meu corpo, ou verter do meu corpo o que incorporei do corpo dela e das letras que ela cantava. A tradução assim: como uma prática relacional de criar um conteúdo novo a partir de outro conteúdo. Não uma simples *imitatio* do original, mas uma criação crítica capaz de “responder ao Outro” (CARDOZO, 2004, p. 111), *correspondendo* também ao Eu em abertura.

Por isso, a posição poética e ética (FLORES, 2014) por mim adotada, busca, por meio do meu canto, desregular as “expectativas racionais” (FLORES & GONÇALVES, 2017) tradicionalmente atreladas à letra, em desconstrução e recusa da tradição platônica que retira a individualidade do corpo e da voz, silenciando a oralidade e o encanto que nela deriva.

Dando espaço a essa derivação, à percepção do “se t(r)ocar”, que acontece tanto no ato de traduzir quanto no ato de performar, proponho, no próximo capítulo, ensaios da minha experiência de traduzir e performar. Esses ensaios também me serviram de espaço para treino e experimentações práticas das escolhas, além de responderem aos afetos que me atravessaram durante o processo de tradução e preparo de performance de cada uma das canções.

### 3. FECHAR ENCANTOS: ENSAIOS DO MEU CORPO

*Tem ofício de céu, minha voz  
solidão secular  
passarinho no ar, minha voz  
ariska, fugidia*  
(“Minha voz” - Déa Trancoso)

*Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve  
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve  
Sons, palavras, são navalhas  
E eu não posso cantar como convém  
Sem querer ferir ninguém  
Mas não se preocupe meu amigo  
Com os horrores que eu lhe digo  
Isso é somente uma canção  
A vida realmente é diferente  
Quer dizer  
Ao vivo é muito pior.*  
(“Apenas um rapaz latino-americano” - Belchior)

Para ir encerrando os trabalhos, fechando a performance acadêmica objetificada nesta dissertação, apresento as performances nos formatos ao vivo, em áudio gravado<sup>100</sup> e em letra impressa das canções traduzidas na presente pesquisa. Todas as traduções aqui disponibilizadas partiram da escolha de uma performance-guia de cada canção, seja gravada em estúdio ou ao vivo, com a qual estabeleço uma relação de originalidade a partir dos registros únicos de interpretação feitos por Nina Simone.

Abrindo meu movimento, apresento “Igual a uma (mulher se faz)”, um cantar brasileiro para “Just like a woman”, a partir da performance que Nina Simone registra no álbum *Here comes the Sun*, de 1971. Essa tradução, embora tenha sido a segunda música desse projeto por mim traduzida, é condicionante para as interpretações que faço para as outras canções constantes tanto no pocket-show quanto no EP gravado, além de nortear o recorte final do meu objeto de pesquisa. Explico. Quando redigi meu projeto de mestrado não tinha um recorte temático muito evidente. Minha pretensão, no projeto, era traduzir uma gama de canções que abarcassem a temática da luta pelos Direitos Civis dos negros e outras canções muito conhecidas na interpretação de Nina Simone, tais como “My baby just cares for me”, por exemplo, que traduzi, mas que não entrou nesta versão do presente trabalho. Isso porque, quando me deparei com a

<sup>100</sup> As traduções gravadas podem ser acessadas pelo link: <https://soundcloud.com/luciane-alves-2/sets/feitura-de-canto-traducao-e-performance-de-6-cancoes-interpretadas-por-nina-simone>. Acesso em: 17 out. 2019.

canção assinada por Bob Dylan, na voz de Nina Simone, percebi, enfim e talvez, meu corpo de mulher, antes de qualquer pretensão intelectual, gritando por conjurar um espetáculo no qual eu pudesse jogar com alguns egos experimentais. Levei a cabo a tradução de outras cinco canções, uma delas já traduzida no projeto de mestrado, norteadas sempre pelo experimento de performar modos de ser mulher que Nina Simone se/me foi evidenciando. “Igual a uma”, nesse sentido, é o ponto norteador de todas as outras traduções que serão apresentadas.

A seguir, canto “Quatro Mulheres”, tradução para “Four women” registrada em 1966 no disco *Wild is the wind*, que introduz os quatro tipos de se fazer mulher negra, performados nas próximas canções traduzidas. Essa foi a primeira tradução que fiz. Movida pelo conteúdo da letra, fundei meu projeto de mestrado a partir dela. Depois, no decorrer da pesquisa, percebi que essa canção bem poderia ser mais uma das veredas da minha travessia. Nela, experimento, tal qual Nina Simone, quatro modos distintos de se/me cantar mulher e negra, demarcando bem o local de fala que ocupo nesta intersecção: uma universitária de origem humilde (quase preta, diria Caetano Veloso na canção “Haiti”), lida como branca na imensa maioria das situações, cantora local, mulher, latino-americana que tenta encontrar em sua corporeidade os ecos do colonialismo branco e patriarcal para responder à corporeidade de mulher negra norte-americana de Nina Simone.

Invoco, então, “Jeni Pirata”, reincorporando tanto a Geni de Chico Buarque quanto a “Pirate Jenny” de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Marc Blitzstein, num jogo relacional com corpo pirateado de Nina na antológica performance que ela faz dessa peça no disco *In Concert*, ao vivo no Carnegie Hall, em 1964.

Depois, canto a esperança acordada na performance de “O amanhã será meu”, tradução de “Tomorrow is my turn” que está registrada no disco *I put a spell on you*, de 1965, em conversa formal de arranjo e letra a partir da performance ao vivo na Holanda, em 1966. Essa canção é o extrato mais fora da curva temática por excelência. A mulher experimentada aqui não tem necessariamente uma cor de pele pré-definida. Embora possa ser um local de performance de corpo marcadamente negro, acredito que essa canção opere em um campo político mais diversificado, de corporeidades outras, agora não apenas os corpos de mulheres negras, mas dos corpos em geral feminilizados e sujeitados à barbárie, resistentes a ela. “O amanhã será meu”, na tradução que defendo, ecoa, de reverso, o verso de Guilherme Gontijo Flores, no postal “Cripta”, constante na caixa-site *Tróíades: remix para o próximo milênio*: “todo luto chorado será meu

luto”. Na tristeza esboço um sorriso enviesado. O cantar, carregado de esperança, servindo de espaço para a sobrevivência da vida.

Já “Sim, há uma” é o modo que encontrei de jogar, em parlenda, com os sons da língua inglesa para “See-line woman”, no português brasileiro. A performance de Nina com que me relaciono diretamente consta no disco *Broadway, Blues, Ballads*, de 1964. Na maré sonora e de improvisação que “Sim, há uma” nos joga, cantando já para subir, apresento “Obi-uma”, tradução para “Obeah Woman”, constante no álbum *It's finished*, de 1974.

### 3.1 IGUAL A UMA

“Just like a woman” foi composta por Bob Dylan e gravada por ele primeiramente em 1966, no álbum *Blonde on Blonde*. A relação de originalidade, por mim estabelecida, conversa com a performance de Nina Simone, gravada em estúdio em 1971, no álbum *Here Comes the Sun*. Ouço essa canção há anos, nas duas interpretações já citadas somadas às versões de Jeff Buckley e de Van Morrison, além das versões de Rod Stewart, de Joe Coker e de Roberta Flack. Há pelo menos três corporeidades, além da voz de Nina, que ecoam muito em meus afetos e na minha memória física quando coloco esses versos aqui, na minha voz. Interessa-me, porém, em um exercício de dissecação do meu organismo ainda vivo, avaliar as subjetividades resultantes da interpretação dela. Foi justamente pela possibilidade de pensar, via tradução, o jogo no qual as concepções literárias de autor, leitor e objeto são colocadas que respondo à performance de Simone.

Além de a voz sair de um corpo de uma cantora negra com uma história de vida que se translitera em suas interpretações, a letra é readaptada, reescrita em algumas passagens, não obedecendo à composição originalmente registrada e gravada por Bob Dylan. Comprovei essa diferença somente no ato mesmo de traduzir; até então, as mudanças feitas pelo corpo de Nina pouco me afetavam em sua especificidade. Era uma canção sobre modos de ser mulher. Era um modo, até então, de Bob Dylan, no máximo reinterpretado por Simone. O autor performa um eu-lírico que canta atribuições de uma terceira pessoa e, ao fim, para uma segunda pessoa, a figura feminina detalhada ao longo da letra e que atravessa afetivamente a voz do cantor e compositor que *encenuncia-se* um bardo:

*Nobody feels any pain  
Tonight as I stand inside the rain  
Ev'rybody knows  
That Baby's got new clothes  
But lately I see her ribbons and her bows  
Have fallen from her curls*

*She takes just like a woman, yes, she does  
She makes love just like a woman, yes, she does  
And she aches just like a woman  
But she breaks just like a little girl*

*Queen Mary  
She's my friend  
Yes, I believe I'll go see her again  
Nobody has to guess that  
That baby can't be blessed  
Till she sees finally that she's like all the rest  
With her fog, her amphetamine and her pearls*

*She takes just like a woman, yes  
She makes love just like a woman, yes, she does  
And she aches just like a woman  
But she breaks just like a little girl*

*It was raining from the first  
And I was dying there of thirst  
So I came in here  
And your long-time curse hurts  
But what's worse  
Is this pain in here  
I can't stay in here  
Ain't it clear that  
I just can't fit*

*Yes, I believe it's time for us to quit  
But when we meet again  
Introduced as friends  
Please don't let on that you knew me when  
I was hungry and it was your world*

*Ah, you fake just like a woman, yes, you do  
You make love just like a woman, yes, you do  
Then you ache just like a woman  
But you break just like a little girl*

Já na performance de Nina há outro jogo, escancarado na letra, de troca de alteridades. Esse jogo fez muito sentido para mim no primeiro ano de mestrado. Na ocasião, cursava uma disciplina do professor Alexandre Nodari. A ementa visava a discussão da construção de egos experimentais propiciada pelas obras ficcionais, e discutíamos em sala a obliquação de si que o sujeito faz ao performar a obra.



*She takes  
 Just like a woman  
 Yes, she does  
 And she makes love  
 Just like a woman  
 And she aches  
 Just like a woman  
 But she breaks  
 Just like a little girl*

*Nobody feels any pain  
 Tonight as I stand inside the rain  
 Everybody knows  
 That Baby's got new clothes  
 Lately I see her ribbons and her bows  
 And the problems  
 From her curls*

*She takes  
 Just like a woman  
 Yes, she does  
 And she makes love  
 Just like a woman  
 And she aches  
 Just like a woman  
 But she breaks  
 Like a little girl*

*It was raining from the first  
 Everybody knows I was dying there of thirst  
 So I came in here  
 Long-time curse  
 And what's worse  
 Is this pain in here  
 I can't stay in here  
 Ain't it that clear*

*I must admit  
 I believe it's time for us to quit  
 But when we meet again  
 Introduced as friends  
 Please don't let on  
 That you knew me when  
 I was hungry  
 And it was your world*

*I take  
 Just like a woman  
 Yes, I do  
 And I make love  
 Just like a woman  
 And I ache  
 Just like a woman  
 But I break*

*Just like a little girl*

Ela canta no primeiro refrão “*She takes just like a woman*” tal qual a proposta primeira de Dylan, seguindo o programa registrado pela letra para uma *performance perfeita da música* “pautada na invisibilidade da *performer*”, na qual a performance é “fundada sobre o ideal da fidelidade” (DOMENICI, 2013, p. 94). Essas concepções de performance, até eu ter contato com o artigo de Catarina Domenici, eram por mim sentidas, mas pouco verbalizadas. Percebia essa distinção especialmente nas performances ao vivo, quando ainda tocava em bares, em relação às tentativas de interpretar, eu mesma e em casa, minhas traduções. Na ocasião dos bares, com toda troca que meu corpo fazia com os músicos, as pessoas, as entidades de rua, a percepção de estar em um palco, com voz e instrumentos amplificados, com vestimentas, maquiagem e penteados que me recharacterizavam enquanto sujeito, com luz característica dos espaços noturnos, com o cheiro dionisiaco impregnado no chão, nas paredes, nas folhas de repertório, todos esses elementos me viravam em outra. Eu cantava samba, forró, minha ancestralidade em ritmos e letras reverberadas pelo público, minha voz não era uma experiência individual, mas partilhada no tempo e no espaço da apresentação com inúmeros outros elementos. Meu medo e minha timidez perdiam sua frequência em meio à multiplicidade de sons que me rodeavam e que sintonizavam ecos outros do meu corpo. No caso das minhas traduções, até então, minha experiência era solo. O espectro pesado da voz de Nina Simone; as vozes acadêmicas que habitam meu cotidiano, impondo um engessamento da escrita, da criação dentro da tradução; a necessidade de uma justificativa consciente e consistente para todo o processo métrico, rímico, histórico, límbico que ocorriam, simultaneamente, no ato de traduzir; a solidão do meu corpo de cantar de mim pra mim mesma, nesse primeiro momento; a assepsia do espaço da minha casa em relação ao bar; a folha em branco com o traço preto, na tela do computador, pedindo preenchimento, entre outros elementos menos memoráveis, me colocaram em dúvida diante das escolhas que fiz. Insisti. Coloquei na minha voz as escolhas, acompanhada de um piano disponível em um vídeo do YouTube cuja “performance perfeita” do arranjo de Nina Simone me desconcertava: o tom estava baixo, meu corpo era um canal de imitação, a tradução está funcionando?<sup>101</sup> Meu corpo era uma presença ausente. Minha voz mal saía, trêmula na defesa

---

<sup>101</sup> O registro dessa primeira tentativa de performance está disponível em: <https://soundcloud.com/luciane-alves-2/igual-a-uma-versao-para-just-like-a-woman-de-bob-dylan>. Acesso em: 4 abr. 2019.

verbal dos versos traduzidos. Era como vestir uma roupa muito desconfortável, que me tolhia os movimentos.

Na ocasião do contato com o texto de Domenici, estava em meio ao puerpério, amamentando em livre demanda, com bebê no peito quase o tempo todo. Lembro de ter lido o texto durante uma das poucas cochiladas da minha filha, e ali encontrei a verbalização analítica para um dos meus entraves. A discussão acerca da presença ou da ausência do *performer* é aprofundada por Domenici analisando performances da canção erudita, mas coube também na minha autoanálise e na análise das performances de Nina Simone de modo geral, pois o texto aborda os mesmos problemas de corporeidade que aqui procuro desenvolver. Domenici retoma os termos trabalhados por Lydia Goehr em *The Quest of Voice*, em que diferencia *performance perfeita da música* da *performance musical perfeita*. A primeira opera no sentido da fidelidade, na hierarquia entre autoridade do compositor e invisibilidade do *performer*; já a segunda guia-se “pela ênfase na comunicação e no aspecto social da performance” (DOMENICI, 2013, p. 97). Para Domenici “a performance [musical perfeita] é tomada como um evento total, em que o aspecto visual e a corporeidade não são ocultados” (DOMENICI, 2013, p. 97). Além disso, a tomada de performance como fundação de uma nova obra “almeja transformar o mundano em transcendente através do ato único, drástico e efêmero, da performance como transfiguração. A realização deste ideal alicerça-se na concretude do mundo, mais especificamente na corporeidade do performer, o qual se lança para fora dos limites impostos pelo corpo clássico” (DOMENICI, 2013, p. 97).

No caso de Nina Simone, mais que executar a canção, numa imitação pura, tornou-se cada vez mais evidente que sua interpretação opera como uma *performance musical perfeita*, pois expõe o grotesco presente no peso de seu corpo histórico como parte fundamental para a execução do programa. Nina vai desfiando essa terceira pessoa ao longo da canção, deixando inscrito um movimento percorrido pelo corpo de Dylan, mas imprimindo sua alteridade na letra, na retomada do refrão, para finalizar sua performance peculiar, com um corpo marcado por um gênero, através do próprio corpo mudando a voz do bardo para a primeira pessoa das ações aí cantadas.

Nessa mudança sutil, enunciada por pronomes pessoais, a cantora coloca a própria voz num jogo de experimentação do ego, performa a própria voz num modo de ser que seduz a si mesma e ao outro, sujeita-se e objetifica-se. É a voz do bardo que, ao mesmo tempo, na mesma

performance, se faz mulher cantada. O corpo de mulher negra abre os significados de recepção da canção de Dylan, pois altera também o ponto de vista do eu-lírico em dois momentos: no primeiro momento, diferentemente de Dylan, o eu-lírico sai do corpo de uma mulher, sujeito empírico, cantando uma terceira, também mulher; no final da canção, o eu-lírico se coloca no lugar dessa mulher evocada nos versos anteriores, alterando a letra para a primeira pessoa. O primeiro eu-lírico, o que canta uma terceira, tanto pode ser entendido como uma subversão de gênero do próprio eu-lírico — antes masculino, agora feminino — quanto uma subversão de gênero de Nina Simone, se colocando como um bardo masculino. As categorizações de gênero, nesse primeiro momento, são performadas no lugar da estranheza, da desconstrução, da não solução. Quando Nina performa essa indefinição, coloca-se politicamente em abertura ao outro. Seu sujeito e eu-lírico se constituem na alteridade. Seu ato vai além quando se performa também “igual a uma mulher” no refrão final. Em outras palavras, Nina Simone incorpora uma ficção assinada e originalmente proposta por Bob Dylan, mas torna essa canção, em seu corpo, um “verbo encarnado” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 31), coassinando-a, “porque no corpo o sentido se performa” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 32). Tendo o peso de seu corpo de mulher negra que ao mesmo tempo canta uma mulher e se vê como essa mulher cantada, Nina Simone se vira em outra, faz de seu corpo uma estância para essa viração, via performance vocal. Ela se abre e abre o sentido da canção. Ao colocar-se em primeira pessoa, retorna a si e reapropria-se, mudada, outra de si. A canção é assinada por Dylan, mas vira outra no corpo e na performance de Nina. E Nina, sujeito empírico, performa-se como uma mulher, esta mulher por ela cantada na canção. Com isso, as hierarquias de autoridade acerca da obra são desmontadas e o sentido da performance ocorre no devir. Além disso, Nina se coloca em um local de vulnerabilidade. Sua capacidade de expor, via performance, não só o experimento criativo, mas também sua fraqueza experimentada pelos versos obliquados de Bob Dylan, me abriu precedente para degustar com prazer meu fracasso (acadêmico e/ou criativo). A partir do texto de Domenici, traduzindo tanto do que eu sentia ao ouvir a “Just like a woman” de Nina Simone, instituí que precisava ficar um pouco mais à vontade para traduzir, especialmente nos arranjos e nas tonalidades.

Nina Simone canta em F#; no arranjo que disponibilizo como performance mais programada, canto em outra tonalidade, um tom e meio acima, em A, pois a voz que sai do meu corpo tem outro trato: meu timbre é mais para soprano, o de Nina é mais para contralto, canto

mais confortavelmente em tonalidades mais altas, meu corpo ecoa sons menos graves que o dela. Ecoam no arranjo “Meu bem querer” de Djavan e “Caminhos cruzados”, de Tom Jobim, cujas estruturas harmônicas conversam com o arranjo de Nina Simone, num artifício de colocar em pauta afetos que canções mais familiares, tanto no idioma, quanto no histórico do meu repertório. Um viés de memória sonora que transita entre um canto de amor platônico, da letra de Djavan, ao desamor vivido e superado em outro amar, na canção de Jobim. Mote comum em corpos distintos.

Já a letra traduzida e aqui disponibilizada, por si só, demonstra um pouco do processo tradutório: escolhi fazerem coincidir as ocorrências das rimas internas dos verbos do refrão “*take/make/ache/break*” transvestidos em “*levo/entrego/nego/quebro*”, respectivamente, bem como a grande maioria das rimas presentes ao longo da canção; emulo a sonoridade próxima de “*woman*” e “*uma*”, além de outras aproximações fônicas, tais como “*pain*”/“*rain*” ecoa em “*ninguém*”/“*vem*”. O uso dos pronomes “se” e “me”, abrindo os versos e conjugando os verbos do refrão, apresentam a obliquação desse sujeito que transita entre primeira e terceira pessoa: o eu-lírico se reflete e se fala.

*Se leva  
Igual a uma  
Mulher, se faz  
E se entrega  
Igual a uma  
E se nega  
Igual a uma  
Mas se quebra  
Igual a um bebê*

*Sem dor aqui pra ninguém  
Hoje encaro a chuva que vem  
Quem não se ligou  
O quanto ela mudou  
’inda vejo seus laços e seu corpo  
E seus cachos  
Sem socorro*

*Se leva  
Igual a uma  
Mulher, se faz  
E se entrega  
Igual a uma  
E se nega  
Igual a uma  
Mas se quebra  
Igual a um bebê*

*Quando a chuva aqui chegou  
Quem não me notou definhando de dor  
Só por isso eu vim  
Longo tempo em feitiço  
Na dor me enguiço  
E latejo aqui  
Vou sair daqui  
Me fiz clara assim  
Me fiz clara assim*

*Devo admitir  
Já é tempo de alguém desistir  
Se tiver que ser  
Estranha ao me rever  
Vá não deixe  
Ninguém perceber  
Tinha um vício  
E era você*

*Me levo  
Igual a uma  
Mulher, eu sou  
E me entrego  
Igual a uma  
E me nego  
Igual a uma  
Mas me quebro  
Igual a um bebê*

Esses detalhes, no entanto, não dão conta de todo o labor envolvido. Para que algumas passagens da letra ecoem também seu sentido melódico, é necessário que eu as demonstre em minha voz e em meu corpo, cantando, para transcriar — nos termos de Haroldo de Campos (2014) — a acentuação, o ritmo, as intenções de volume e de prosódia. É necessário, em suma, que coloque o peso do meu corpo presente, seja em aparato digital, seja ao vivo, para que a tradução em performance cumpra minimamente o programa por mim pré-estabelecido.

Por isso disponibilizo aqui neste corpo textual o link com a sonoridade registrada em outra interface. As gravações ensaísticas de “Igual a uma” habitam a nuvem da plataforma Soundcloud. A performance mais programática, para a banca, consta no anexo da dissertação e na performance do ato da defesa, ao vivo.

### 3.2 QUATRO MULHERES

“Four women” foi a primeira tradução que fiz para esse projeto. Aliás, por boa parte do desenvolvimento dessa pesquisa, foi essa canção o meu norte de recorte temático. Com letra e

música da própria Nina Simone, a peça retrata quatro mulheres negras, inseridas na cultura norte-americana condizentes com a cultura da jazzista. Percebo, desde antes de ingressar no mestrado, que essa performance de Simone, seja na gravação em áudio ou em vídeo ao vivo, traduz vivências de mulheres negras não só do meu entorno, mas ecoa estereótipos do ser lida como negra no Brasil de modo generalizado. Foi em 2015 e em 2016 que tive a oportunidade de me envolver, de modo mais direto, com o desenvolvimento de um projeto fomentado pelo Governo Federal cujo foco em políticas afirmativas selecionava projetos de produtores negros. Encabeçado e proposto por Miriane Figueira, fotógrafa e artista visual de origem negra-indígena, o projeto *Desapropriam-me de Mim*<sup>102</sup> visava reapropriar identidade e história às mulheres negras fotografadas no período da escravidão. O projeto se desenvolveu em quatro frentes: elaboração de 6 obras em tecido, fotografia e costura; criação de conteúdo virtual; ações afirmativas de negritude direcionadas às escolas públicas de Curitiba/PR por meio de oficinas de formação de professores e alunos; e lançamento de um catálogo do projeto, doado às escolas participantes. As intervenções feitas nas imagens coletadas de domínio público se davam no sentido de ressignificar essas fotografias, dando centralidade à recriação de identidades das mulheres negras, antes retratadas nuas, sem nome, como objetos de posse ou moeda de troca. A reapropriação de seus corpos foi feita por meio de costura de roupas sobrepostas e colagem de adereços afro como política de afirmação e registro de nome para cada uma das mulheres. Foi revisando o material textual divulgado no site e no catálogo, bem como participando de algumas dessas oficinas ministradas nas escolas, que me vi convivendo com mulheres negras e ouvindo delas o problemático local no qual eram reiteradamente colocadas. Por esse convívio, fui introduzida nas discussões sobre colorismo e sobre traços de negritude utilizados para demarcar as variadas nuances de racismo vivido diariamente por essas mulheres. A partir desse local que concebi o projeto de mestrado.

Ouvia Nina e era por ela atravessada por variados motivos. Sua vivência negra, até então, era apenas um documentário muito bom por assistir. O *Desapropriam-me de mim* ressignificou o modo com que me relacionava com a obra musical de Nina Simone. Não poderia mais ouvir qualquer uma de suas canções sem levar em conta seu corpo e vivência de mulher negra, seu corpo político. Ouvir e traduzir, quase que numa sentada, “Four women”, ainda em 2015, me

<sup>102</sup> Disponível no site: <http://desapropriammedemim.com.br/>. E uma entrevista com a proponente do projeto, no advento do lançamento do catálogo, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mq5fQhrWOWI>. Acesso em: 23 abr. 2019.



ajudou a traduzir um pouco do impacto de perceber, enfim, o que significava Nina Simone ser negra. As quatro mulheres nomeadas e retratadas por ela na canção, à época da primeira versão, só poderiam ser renomeadas se fosse num universo à brasileira. Não poderia manter o estranhamento dos nomes utilizados por Nina, cada qual com sua peculiaridade. Precisava dizer, em português, para mim mesma e para quem pouco dá atenção a isso, a importância das nuances desses chamamentos.

*Four women*

*My skin is black  
My arms are long  
My hair is woolly  
My back is strong  
Strong enough to take the pain  
Inflicted again and again  
What do they call me?  
My name is aunt Sarah*

*My skin is yellow  
My hair is long  
Between two worlds  
I do belong  
My father was rich and white  
He forced my mother late one night  
What do they call me  
My name is Saffronia*

*My skin is tan  
My hair is fine  
My hips invite you  
My mouth like wine  
Whose little girl am I?  
Anyone who has money to buy  
What do they call me  
My name is Sweet Thing*

*My skin is brown  
My manner is tough  
I'll kill the first mother I see  
My life has been too rough  
I'm awfully bitter these days  
Because my parents were slaves  
What do they call me  
My name is Peaches*

A solução por mim adotada foi a adaptação para chamamentos correntes no imaginário do português brasileiro. Desse modo, “*Aunt Sarah*” se torna “Tia Preta”, mantendo o mesmo número

de sílabas no mesmo ritmo, a figura da ex-escrava ainda vive o açoite de ser excluída socialmente, perde o nome de batismo (quando o tem), sendo chamada apenas de “tia” por aqueles que procuram por suas histórias e curas. Adiante, é cantada a trajetória de “*Saffronia*”, aqui Canela. Não à toa, a flor de açafrão (*Saffronia*) traz no signo a relação com comida e exotismo. Sua história inicia com um ato de violência bastante comum contra as mulheres, em especial as negras e empregadas domésticas: o estupro. Adaptando à realidade brasileira, o ato violento sobrevive na especiaria da Canela — como esquecer a empreitada europeia às Índias? — que carrega na cor da pele o signo dessa violência e do exótico. No entanto, essa mulher assume a violência de sua origem e a empodera no próprio nome: “Meu nome é Canela”, ela afirma. A seguir, “*Sweet thing*” como “Bom-bocado” carrega o anonimato das prostitutas, via de regra advindas de famílias negras e excluídas socialmente, deixando-se ser chamada de Bom-bocado — ecoando um pouco também dos versos de Hermínio Bello de Carvalho em “Doce de coco”. Por último, a mulher mais controversa de acessar: “*Peaches*”. Ela, amarga por saber da trajetória de suas iguais em cor, literalmente se autoneomeia de “Pêssego”. Empoderada de sua cor, de sua história, de seu passado, das suas escolhas, essa mulher até se propõe, se necessário, a matar outra mulher negra que esteja grávida para que não haja mais herdeiros de sofrimento. É um estágio tão extremo de consciência do preço de si enquanto sujeito dono de sua história que remonta os mitos em torno da vida e morte de Dandara de Palmares. NDanda, como solução, carrega também o signo do inquére Ndanda Lunda, ou Senhora da Fertilidade, divindade do Candomblé ligada aos rios, à lua e ao orixá Oxum. O nome escolhido evidencia o paradoxo dessa mulher bela, apetitosa como pêssego, mas que nega a naturalização da maternidade.

Outro problema linguístico bastante pontual é o fato de a letra da canção ter palavras oxítonas e monossilábicas nos finais de quase todos os versos, muito recorrentes em língua inglesa e com poucos correlatos em português brasileiro. Na primeira performance de tradução utilizei a palavra “tez”, para “pele”. Agora já assumo que “cor” dá conta, não apenas da palavra ocultada “pele”, como também reitera a questão do colorismo que atravessa a canção em inglês.

Essa pequena descrição de problemas e justificativa das escolhas empreendidas na tradução de “Four Women” aponta meu local de fala, o de quem traduz, portanto, o projeto que a fundamenta. A ação de traduzir esse corpo vocal que habita as interpretações de Nina Simone carrega também minha vontade de rito: trazer à tona, via tradução e performance, discussões

pulsantes e urgentes de ser mulher negra no contexto contemporâneo brasileiro, numa incorporação criativa dessa outra voz.

*Quatro mulheres*

*Preta na cor  
E braços longos  
Cabelo em lã  
Forte nos ombros  
Forte para aguentar o açoite  
Que me dão de dia e de noite  
Do que me chamam?  
Me chamam tia Preta*

*Parda de cor  
Cabelo longo  
Entre dois mundos  
É que me encontro  
Branco e rico era o meu pai  
Estuprou minha mãe, uma vez ou mais  
Do que me chamam?  
Meu nome é Canela*

*Bronze na cor  
Cabelo bom  
Quadris convidam e  
Lábios te excitam  
Sou a coisinha de quem?  
Quem paga bem é que me tem  
Do que me chamam?  
Me chamam Bom-bocado*

*Negra de cor  
E um tanto amarga  
Mato a primeira mãe que vir  
Reexisto com o meu fardo  
Vivo há tempos em cruel amargura  
Igual meus pais viveram tortura  
Do que me chamam?  
Meu nome é Ndanda*

### 3.3 JENI PIRATA

A tradução dessa ária me colocou no estranhamento com o que vinha fazendo até então. A estranheza vem, inclusive, de sua origem. Um breve histórico para situar meu desconforto:

- i. Pirate Jenny faz parte da peça teatral “Ópera do Mendingo” (*The Beggar’s Opera*), escrita em 1728 por John Gay e Joham Pepusch. A personagem Jenny foi

livremente inspirada na mitológica figura de Jenny Diver, uma pirata/ladra famosa na Londres do período.

- ii. Performada ao longo dos séculos até chegar ao teatro político de Brecht (e qual teatro que coloca em cena uma mulher que se vinga de maus-tratos não poderia ser chamado de político?), recriada no alemão do entreguerras por Kurt Weil (1900–1950), para a *Ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenoper*, 1928), com letra de Bertolt Brecht (1898-1956).
- iii. Traduzida do alemão para o inglês, em 1952, pelo judeu Marc Blitzstein (1905–1964), como adaptação da Ópera que ficou em cartaz em Nova York, de 1954 a 1961.
- iv. Interpretada por Nina Simone, em 1964, num reencantamento do clássico utilizado para traduzir o espírito dos negros que militavam pelos seus direitos civis na década dessa performance.
- v. Traduzida para o português, ao “pé da letra”, em versão teatral/musical para o Teatro do Ornitórrinco<sup>103</sup>, em 1977, por Luiz Roberto Galizia.
- vi. Reincorporada e ressignificada em português brasileiro por Chico Buarque em sua *Ópera do Malandro*, inspiração para Geni e seu ser mulher e/ou trans em uma época de conservadorismo e de pornochanchadas que marcaram o período de trevas da ditadura militar.

Propor uma tradução para uma peça clássica me trouxe, de saída, um desconforto pelas inúmeras leituras já estabelecidas. Mas o desafio seduz, especialmente se essa travessia é reveladora. O artigo de Rafael do Nascimento César (2018) me ajudou a compreender a potência dessa performance de Nina Simone para a inserção dessa tradução no programa final da minha performance. Para ele, a interpretação de Simone é uma tradução do sentido de raça e gênero. Embora a letra em momento faça menção a relações raciais de qualquer tipo, o efeito performativo de vingança sobressai o corpo negro, musical e político de Nina Simone. Em suas palavras, os cerceamentos vividos tanto por ela, quanto por seus irmãos de cor são reencenados pela letra da canção na voz dela:

---

<sup>103</sup> A versão de Jenny dos Piratas, performada por Cida Moreira, encontra-se disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=70s7\\_QVSVK0](https://www.youtube.com/watch?v=70s7_QVSVK0). Acesso em: 22 maio 2019.

A ária põe em cena sua condição subalterna de mulher pobre, metaforizada na imagem da jovem trabalhadora à espera da Fragata Negra, o navio pirata que viria resgatá-la do cativeiro e exterminar seus opressores. [...] [A]o retrabalhar elementos da canção em sua performance, [Nina Simone] realiza uma tradução do conflito descrito por Weil e Brecht — a saber, as desigualdades de classe na Europa do entreguerras, em especial o contexto inglês — para a situação vivida pela população negra nos Estados Unidos dos anos 1960. (CÉSAR, 2018, p. 40)

O que César chama de tradução em seu artigo aproxima-se daquilo que desenvolvi no capítulo anterior. Ele diz:

Grosso modo, o ato de ‘traduzir’, aqui, não estabelecerá uma perfeita correspondência entre conteúdos sociais diferentes, como no caso de uma ‘tradução literal’: será, ao contrário, uma ação dotada de um *excedente de significado* — algo derivado diretamente da performance em questão e cujos desdobramentos nunca poderão ser controlados por completo, nem pela artista nem por sua audiência. (CESAR, 2018, p. 41-42)

Esse excedente de significado, como abordei no Capítulo 2, é tratado por Cavarero (2011) como “unicidade da voz”, ou seja, aquilo que é próprio de cada voz: o corpo de onde sai essa voz, o momento histórico vivido por esse corpo, as tensões entre individualidade corporal e os discursos que nele reverberam. Por isso, a performance de “Pirate Jenny”, pela Nina Simone de 1964 no show *In Concert*, é única, mas também memorável, pois traz elementos que excedem o significado da letra. Há um claro posicionar-se politicamente desse corpo e dessa voz em relação ao discurso vigente no período, como descreve César (2018, p. 41):

Nina Simone, por sua vez, apropriou-se da canção imprimindo-lhe os traços inconfundíveis de seu estilo. O arranjo sucinto, sustentado apenas por percussão e piano, e cadenciado em um andamento inconstante, tornava a versão de *In Concert* um bocado distinta da original. Permitindo-se entonações vocais variadas, ora percorrendo com graça as linhas melódicas de Weil, ora recitando asperamente certos versos com gritos e sussurros, a intérprete infundiu à canção uma gama de significados ouvidos pela plateia norte-americana em alto e bom som. A presença de coloquialismos como ‘*That’ll learn ya*’ no lugar de ‘*That will teach you*’ [‘Isso vai ensiná-los’] e ‘‘*Cause there’s nobody gonna sleep here tonight*’ em vez de ‘*Because nobody will sleep here tonight*’ [‘Porque ninguém dormirá aqui hoje’]; o uso sarcástico do vocativo ‘honey’ [‘querido’] referindo-se a um dos algozes de Jenny; a repetição de expressões como ‘*You couldn’t ever guess to who you’re talking*’ [‘vocês jamais poderiam imaginar com quem estão falando’] e ‘*Right now!*’ [‘agora!’]; as pausas tensas entre certas frases e até mesmo uma ou outra risada de esgar sinistra, tudo isso fez com que a Londres do início do século XX cruzasse o Atlântico e se deparasse com os problemas advindos de um país atravessado por conflitos raciais violentos e de longa data.

A letra a seguir traz as marcas da oralidade, grifadas por César em seu artigo. Foi ela que me serviu de base para a tradução que proponho adiante.

*Pirate Jenny*

*You people can watch  
while I'm scrubbing these floors  
And I'm scrubbin' the floors while you're gawking  
Maybe once ya tip me and it makes ya feel swell  
In this crummy Southern town  
In this crummy old hotel*

*But you'll never guess to who you're talkin'.  
No. You couldn't ever guess to who you're talkin'.*

*Then one night there's a scream in the night  
And you'll wonder who could that have been  
And you see me kinda grinnin' while I'm scrubbin'  
And you say, "What's she got to grin?"  
I'll tell you.*

*There's a ship  
The Black Freighter  
With a skull on its masthead  
Will be coming in*

*You gentlemen can say, "Hey gal, finish them floors!  
Get upstairs! What's wrong with you! Earn your keep here!  
You toss me your tips  
And look out to the ships  
But I'm counting your heads  
As I'm making the beds  
Cuz there's nobody gonna sleep here,  
TONIGHT?  
Cuz there's nobody gonna sleep here, honey  
Nobody  
Nobody!*

*Then one night there's a scream in the night  
And you say, "Who's that kicking up a row?"  
And ya see me kinda starin' out the winda  
And you say, "What's she got to stare at now?"  
I'll tell ya.*

*There's a ship  
The Black Freighter  
Turns around in the harbor  
Shootin' guns from her bow*

*Now  
You gentlemen can wipe off that smile off your face  
Cause every building in town is a flat one  
This whole frickin' place will be down to the ground  
Only this cheap hotel standing up safe and sound  
And you yell, "Why do they spare that one?"  
Yes.  
That's what you say.  
"Why do they spare that one?"*

*All the night through, through the noise and to-do*

*You wonder who is that person that lives up there?  
And you see me stepping out in the morning  
Looking nice with a ribbon in my hair*

*(HAHAHA)  
And the ship  
The Black Freighter  
Runs a flag up its masthead  
And a cheer rings the air*

*By noontime the dock  
Is a-swarmin' with men  
Comin' out from the ghostly freighter  
They move in the shadows  
Where no one can see  
And they're chainin' up people  
And they're bringin' em to me  
Askin' me,  
"Kill them NOW, or LATER?"  
Askin' ME!  
"Kill them now, or later?"  
Noon by the clock  
And so still at the dock  
You can hear a foghorn miles away  
And in that quiet of death  
I'll say, "Right now.  
Right now!"  
Then they'll pile up the bodies  
And I'll say,  
"That'll learn ya!"*

*And the ship  
The Black Freighter  
Disappears out to sea  
And  
On  
It  
Is  
Me*

Na tradução, oriento-me por essas assinaturas orais, marcas do corpo de Nina Simone, e proponho uma reencenação da imagem do navio chegando a uma doca. Uso da cena para pintar uma vingança muito particular da minha vivência enquanto cantora. Por algum tempo toquei à noite para sobreviver, tal qual Nina Simone. Nos bares da baixa Trajano Reis, um dos redutos boêmios de Curitiba, o público era uma mescla de burguesia folclórica com perdidos numa noite suja. Fiz muitas amizades e muitos contatos com pessoas relevantes da cena musical da cidade nos bares da Trajano. Nesses mesmos bares via a diferença de tratamento financeiro que é dada a artistas locais e a atendentes desses bares em relação aos preços praticados pelo cardápio de bebidas e comidas, por exemplo. Há uma disparidade tremenda no valor monetário dispensado



aos trabalhadores da noite. Cachês de músicos e de atendentes não passam de R\$150,00 por noite. Cada pessoa no bar gasta mais com bebida (na média R\$12,00 por garrafa de cerveja) do que com a entrada (em média R\$10,00), redirecionada ao cachê dos músicos.

Meu repertório de samba era de pesquisa. Também pagava por ensaios semanais com a banda para aprimorar os arranjos, oferecendo música de qualidade ao público. Esse, em sua maioria, buscava entretenimento, não pesquisa. Cada vez que me submetia a cantar “samba pra inglês ver” (expressão usada entre os músicos para repertório farofa), sentia raiva, e me vingava executando repertório desconhecido do público. Frisava, inclusive, que esse era o trabalho da banda. Em certo sentido, essa insistência nos sambas “lado b” deu vazão a outras bandas também trabalharem repertório. Insistir na pesquisa, ainda que estivesse sujeita a perder trabalho, já que não agradava a maioria do público (os bares viraram redutos dos poucos fãs do repertório desconhecido), gerou um reconhecimento da cena de samba de autores locais, além, claro, do envolvimento fiel com o público disposto a aprender sambas novos.

Por isso, ao traduzir essa canção, me vesti de Jeni Pirata. Ora me prostituindo por cachês ínfimos, ora me vingando, pela voz, pelas letras escolhidas a dedo para passar uma mensagem a determinado público.

*Jeni Pirata*

*Cês pode me olhar  
enquanto esfrego esse chão  
E eu esfregando esse chão enquanto babam  
Um me dá um níquel e se sente um pitel  
Nessa infecta cidade  
Na imunda Trajano Hell*

*Mas vocês nem imaginam com quem fala  
Não. Vocês nem imaginam com quem fala.*

*Então numa noite gritaria corta o breu  
E cês, bestas, se pergunta o que acontece  
E me verão rir de esguelha enquanto esfrego  
E dirão, “Do que que ela tá rindo?”  
Vou contar*

*Há um navio  
Nave Preta  
Com uma caveira no mastro  
Tá chegando aqui*

*Cês bem gentis dirão, “mocinha, finaliza logo o chão!  
Vá pra cima! O que há de errado? Honre o que ganha aqui!”  
Cês me joga mais uns níquel*

*Volta aos seu submarinos  
Mas as cabeça vou contando  
A cada cama aqui montando  
Pois aqui ninguém vai conseguir dormir.  
ESTA NOITE?  
Aqui ninguém vai conseguir dormir,  
Ninguém  
Ninguém!*

*Então, numa noite gritaria corta o breu  
E dirão, “O que que é essa correria?”  
E vão me ver meiqu’ encarando a janela  
E dirão, “Que diabos olha agora?”  
Vou contar*

*Há um navio  
Nave Preta  
Vem girano sua mira  
Tiros ao redor*

*Pois  
Os queridos vão tirando o sorriso da suas fuças  
Já que cada prédio por aqui desaba  
Toda a podridão daqui pelo chão vai ruir  
Só a Trajano Hell fica em pé pra se ouvir  
E dirão, “Porque só aqui não acaba?”  
Sim,  
É o que dirão:  
“Porque só aqui não acaba?”*

*Por toda a noite, todo barulho e açoite  
Cês pensando quem é que mora logo ali?  
E me verão caminhando de manhã  
Tão bonita com um laço bem aqui*

*(HAHAHA)  
E o navio  
Nave Preta  
Ergue um pano no mastro  
E “Vivas!” cortam o ar*

*Meio dia e a doca  
É um enxame de moço  
Tudo vindo do espectral navio  
Se movem pela sombra  
Por quase ninguém notada  
Vão prendendo todo o povo  
Vão trazendo a gentalhada  
Perguntam pra mim  
“matamos AGORA, ou DEPOIS?  
Perguntam PRA MIM!  
“Matamos agora, ou depois?  
Perto do almoço  
Mesmo enxame de moço  
Cês pode ouvir um soar láááá ao longe  
Num silêncio mortal*

*Eu direi: “AGORA MESMO.  
AGORA MESMO!”  
Eles empilharão seus corpos  
E eu direi:  
“Aprenderam?”*

*E o naviiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiooooo  
Nave Preta  
Vai sumindo no horizonte  
Jun  
to  
Lá  
Vou  
Eu*

### 3.4 O AMANHÃ SERÁ MEU

Essa foi a última canção traduzida para esse projeto. Chegou-me como uma sugestão do meu orientador e lembro bem do dia, pois estava desolada com o resultado do primeiro turno das eleições presidenciais de 2018 e descrente de uma saída menos reacionária nas urnas, o que de fato se confirmou. Traduzir essa canção, sem fazer qualquer pesquisa prévia, no susto, me deixou muito satisfeita com o resultado final. Foi, de fato, uma tradução relâmpago. Ouvi a versão, que tomo por original, poucas vezes, traduzindo-a quase que instantaneamente. “O amanhã será meu” para “Tomorrow is my turn” era o grito de esperança que meu corpo dava, em meio a tanta desdita, a tanta tristeza e desesperança com o estado democrático de direito que já vinha dando sinais evidentes de queda, desde o golpe parlamentar de 2016 que resultou no *impeachment* infundado à presidenta eleita com mais de 51% dos votos válidos, a petista Dilma Rousseff.

Embora eu me perceba em locais de privilégio (sou lida como mulher branca, com vínculo acadêmico de pós-graduanda, casada, moradora de um bairro classe média alta), o resultado do primeiro turno (e do segundo turno) me ressituiu nas intersecções discriminatórias que sofro, corriqueiramente, por motivos variados: sou estudante de Letras, tradutora de poesia e de literatura oral (profissões pouco úteis para o Mercado); cantora local de samba (outra ocupação igualmente inútil para o Mercado); mulher e feminista; defensora de serviços públicos; a favor de cotas raciais e socioeconômicas. Essas trincheiras, até então em estado de avanço (ainda que muito lento, na época dos governos petistas) foram bombardeadas por um movimento repulsivo e reacionário de deslegitimação de suas pautas. O horror e o medo invadiram minha casa, minha pesquisa, as prospecções para o mercado de trabalho, bem como meus anseios pessoais e sociais. O sentimento não era só meu, mas de boa parte dos companheiros de

militância, daqueles que não se posicionavam, daqueles mais combativos, dos reiteradamente combalidos. Ainda é muito recente o impacto desse resultado nas urnas, mas retornar à oposição, após quatro eleições, fez parcela da esquerda brasileira recuar, para resistir. O sentimento que me atravessa, desde o golpe, é de utilizar das ferramentas de que disponho para me posicionar politicamente de modo mais enfático, quando não, de modo *gauche*.

Aprendi com Nina Simone, ao longo desses últimos dois anos, a resistir na letra com raiva escancarada, mas também pela alegria.

O arranjo do disco em estúdio é pra cima, pra dançar, ágil. No entanto, a versão em que me apoio para traduzir é ao vivo, com a mesma letra sendo ressignificada pelo andamento mais lento, pelo olhar fixo de Nina Simone ao entoar “Tomorrow is my turn, no more doubts, no more fears” (O amanhã será meu, não mais medo nem cisma). A seriedade que ela dá a esses versos, na versão ao vivo, é de um contraste significativo à versão do disco. Os modos de resistência dela, ao cantar “Tomorrow is my turn”, no disco e ao vivo são distintos, mas um não invalida o outro. A letra, a qual me baseio, vem da versão ao vivo:

*Tomorrow is my turn*

*Though some may reach for the stars  
Others will end behind bars  
What the future has in store  
no one ever knows before  
Though time may help you forget  
all that has happened before  
It's too late to regret  
what is gone will be no more*

*Tomorrow is my turn  
No more doubts no more fears  
Tomorrow is my turn  
When my luck is returning  
All these years I've been learning  
to save fingers from burning  
Tomorrow is my turn  
No more doubts no more fears  
Tomorrow is my turn  
to receive without giving  
Make life worth living  
Now it's my life I'm living  
My only concern  
for tomorrow is my turn*

*Now the summer is gone,  
there's another to come  
You can't stop years drifting by*

*even if you want to try  
 Though time may help you forget  
 all that has happened before  
 [But honey] it's too late to regret  
 what is gone will be no more*

Em tempos de ódio nas redes, ódio nas ruas, *fake news* e reacionarismo extremado, a resistência é pela via da brasilidade, nos termos de Luis Antônio Simas, que se sobrepõe e enche de nuances e contrapelo à história oficial do Brasil, esse do “Ame-o ou deixe-o”, mais recentemente envernizado em “Acima de todos”<sup>104</sup>. O samba, perseguido e depois apropriado por um nicho de mercado, ainda segue um dos locais de cancionero onde a brasilidade mais encontra eco, na letra e na música. O samba enredo da Mangueira, vitorioso em 2019, é o exemplo mais recente desse local de resistência pela brasilidade, especialmente no contexto histórico ao que será vinculado na posteridade. É nas encruzilhadas, no cheiro das ruas, na carnavalização diária que a canção popular encontra sua fonte: “Mas enquanto houver samba a alegria continua”, canta Mauro Duarte, “Tomorrow is my turn, no more doubts, no more fears”, canta Nina Simone; “O sol há de brilhar mais uma vez”, canta Nelson Cavaquinho; “Enquanto eu puder cantar, enquanto eu puder sorrir, alguém vai ter que me ouvir”, canta Chico Buarque; “Eu vou cantar até o fim”, afirma Elza Soares. É no feitiço do canto que me prendo para não me desesperar. Traduzir “Tomorrow is my turn”, nesse sentido, foi mais um dos alentos trazidos pela canção popular (que é do populacho mesmo, diversa e divertida), para tempos de desmonte na educação, na cultura e no trabalho, direitos fundamentais à dignidade humana.

Atualmente pondero melhor sobre a facilidade de traduzir essa canção. A origem dela, antes do original por mim recortado, talvez ajude a explicar o processo límbico da tradução instantânea. “Tomorrow is my turn” é uma tradução de uma canção francesa “L’amour c’est comme un jour”, composta por Charles Aznavour. A métrica mais extensa, os versos me dando a cama confortável de redondilha maior, oscilando no refrão para um heroico quebrado em seis

---

<sup>104</sup> Lema que, não por acaso, é tirado da propaganda nazista “*Deutschland über alles*”. Curiosamente, o atual governo tem feito tentativas de ligar o nazismo ao movimento de esquerda política. A onda de factoides e de *fake news*, que fundamentou a campanha política de Jair Bolsonaro e a extensão dela por, pelo menos, esses primeiros oito meses de governo, já vem demonstrando enfraquecimento, vide a aprovação do governo que caiu de 54%, no primeiro mês de mandato, para 33%, segundo a última pesquisa Datafolha (08/07/2019). O movimento, ao longo dessa fase inicial, tem sido de desmonte, especialmente da Educação, numa tentativa de apagar a história ou mesmo reescrevê-la, como bem o faz governos autoritários. Mas “eles passarão, nós, passarinho”.

silabas, as imagens mais comuns da letra (em relação às outras canções traduzidas), tudo isso favoreceu a incorporação da letra, vertida a seguir.

*O amanhã será meu*

*'Inda que uns busquem estrelas  
Outros morrerão em celas  
O que o futuro nos traz  
ninguém saberia jamais!  
'Inda que o tempo adormeça  
Sobre tudo que se foi  
É tarde, se esclareça:  
O que foi: nunca mais*

*O amanhã será meu  
Não mais medo nem cisma  
O amanhã será meu  
É a alegria voltando  
Tanto tempo e eu tentando  
aprender me poupando  
O amanhã será meu  
Não mais medo nem cisma  
O amanhã será meu  
Pra ganhar sem partida  
E valer ser vivida  
A virada da vida  
E só quero saber  
É que o amanhã será meu*

*Se o verão vai partir  
Inda há outro por vir  
O tempo não vai parar  
Mesmo se você tentar  
'Inda que o tempo adormeça  
Sobre tudo que se foi  
[Mas gente]É tarde, se esclareça  
O que foi: nunca mais*

### 3.5 SIM, HÁ UMA (SINHÁ)

Registrada no lado B do disco *Broadway, Blues, Ballads*, de 1964, essa canção já era bastante conhecida do folclore infantil do sul dos Estados Unidos, especialmente no Mississippi, estado no qual ela foi primeiramente recolhida e registrada por Herbert Halpert e Abbott Ferriss, em 1939, a partir da oralidade das irmãs Katherine e Christine Shipp. Embora tenha sido registrada na Biblioteca Nacional do Congresso com o título “Sea lion woman”, a canção, por si só, independente da interpretação de Nina Simone, carrega uma extensa e curiosa história de

variações. Registrada sob esse título por Halpert e Ferris, a mesma canção aparece em outras gravações com nomes distintos. Para citar algumas: “See-line woman” (no gravação de 1964 feita por Nina Simone), “She lying woman” (constante na trilha sonora do filme *A filha do general*, de 1999), “Sea lion woman” (na gravação de Leslie Feist de 2007), além das possíveis variações sonoras tais como “see-lye”, “seal-eye”, “c-line”, “selah”, para citar algumas. Tamanha pluralidade de sons e sentidos orientou um dos capítulos da extensa obra *The Beautiful Music All Around Us: Field Recordings and the American Experience*, de 2012, do pesquisador norte-americano Stephen Wade. Do capítulo “Christine and Katherine Shipp: In a Chromatic Light” me interessa especialmente o problema da originalidade no recolhimento dessa canção da oralidade que passa pela opção não unívoca por um título já em 1939 e por sua posterior ressignificação, presente especialmente na gravação de Nina Simone, em 1964, que me serviu de guia para a tradução. Wade demonstra como essa canção — de tradição oral e de difícil mapeamento, tanto de sua origem quanto de seu alcance — possui uma ampla gama de nuances, seja no som/sotaque, seja no sentido. Citando o diário de campo de Albert Ferris, um dos responsáveis pelo registro sonoro e escrito da peça: “Ferris notou discrepâncias entre a pronúncia e as transcrições: ‘as letras das canções a seguir não seguem exatamente aquilo que foi cantado’, ele escreveu” (WADE, 2012, p. 110)<sup>105</sup>.

A partir desse histórico bastante instigante, me rendi à tentativa de traduzir para o português a versão de Nina registrada no disco. Levei em conta o movimento de apropriação feito por ela em seu corpo, ou, dito de outra perspectiva, como ela conta a história de seu corpo pela interpretação a qual assina os arranjos. Stephen Wade (2012, p. 126) aborda essa peculiaridade quando observa que

[...] cantoras como Nina Simone em 1964 e Leslie Feist em 2007 refizeram a canção, adaptando-a para seus próprios talentos e tradições. Repetindo um refrão “*coffee-and-tea*” tanto quanto as irmãs Shipp o fizeram, a nascida na Carolina do Norte Simone alçou a peça a um universo cheio de sensualidade de vestidos vermelhos e prostituição, sedução e sexualidade. Feist, por outro lado, creditando a gravação das irmãs Shipp como sendo seu primeiro contato com a canção, combinou o refrão delas com a letra da gravação de sucesso de Simone. Para ambas artistas, esse *ring game* primitivo se tornou um estudo contemporâneo de ritmo poderoso e sedução misteriosa.<sup>106</sup> (grifos meus)

<sup>105</sup> “Ferris noted discrepancies between their pronunciation and his transcriptions: ‘Words to the following songs do not follow exactly as they were sung,’ he wrote.”

<sup>106</sup> “[...] singers like Nina Simone in 1964 and Leslie Feist in 2007 remade the song, shaping it by their own talents and traditions. Repeating a coffee-and-tea refrain much like the Shipp sisters used, native North Carolinian Simone lifted the piece into a wholly sensuous realm of red dresses and prostitution, allure and sexuality. Feist, in turn, crediting the Shipp’s recording for her initial exposure to the song, combined their chorus with Simone’s



Nas palavras de Wade, Simone alçou a canção infantil a um lugar outro, de extrema sensualidade. Registrar essa performance como “See-line woman”, inclusive, evidencia já no título essa nova ambientação. As mulheres, prostitutas, que constituem a linha de visão (*see-line*) dos que chegam ao porto não deixam de conversar com as metafóricas leoa marinha (*sea lion*), a mulher que mente (*she-lie, she lying*), a mulher que se deita (*she lying*) ou mesmo a mulher que cerra os olhos (*seal-eye*) das variantes possíveis abordadas pelo capítulo dedicado a essa canção, na extensa obra de Wade. No entanto, Simone a estigmatiza na sensualidade, pois a escancara ao longo da letra e do jogo de corpo que estabelece com a banda. A performance de 1964 registra esse sentido na voz de Nina e no arranjo instrumental com os assovios/silvos persistentes da flauta — que marcam a sensualidade dessa mulher cantando e se movendo tal qual uma serpente encantada, seguindo o silvo do sopro — em troca direta com a sonoridade corporal/percussiva da canção original que sobrevive no corpo negro de Nina.

*See-line woman*

*See-line woman*  
*She drink coffee*  
*She drink tea*  
*And then go home*

*See-line woman*

*See-line woman*  
*Dressed in green*  
*Wears silk stockings*  
*With golden seams*

*See-line woman*

*See-line woman*  
*Dressed in red*  
*Make a man*  
*lose his head*

*See-line woman*

*See-line woman*  
*Black dress on*  
*For a thousand dollars*  
*She wail and she moan*

*See-line woman*

---

lyrics on her hit record. For both these artists, this ring game of an earlier day became a contemporary study in sinewy rhythm and mysterious allure.”

*Wiggle wiggle  
Turn like a cat  
Wink at a man  
And he wink back*

*Now child*

*See-line woman  
Empty his pockets  
And wreck his days  
Make him love her  
And she'll fly away*

*See-line woman ...*

A transposição em uma letra e a relação dessa letra e de seu título de registro com as gravações que evidenciam a pluralidade de vozes da letra escrita e do registro sonoro, bem como a responsabilidade pelos direitos autorais, por exemplo, em certo sentido acabam por silenciar a plurivocalidade que uma canção tipicamente oral carrega. *Em certo sentido* pois, embora o registro de uma performance cantada demarque na história determinada performance vocal, é pelo registro individual que são possíveis análises interpretativas e subjetivas de determinada gravação ou apresentação ao vivo, propondo uma crítica ética e poética conjunta de um objeto fincado no tempo e aberto a novas performances que lhe possam “produzir novas verdades no presente” (FLORES, 2014, p. 524).

Minha proposta de tradução, além de procurar uma cantabilidade ou uma funcionalidade cantante para a canção em português, busca também reproduzir alguns aspectos poéticos da canção em inglês. Para isso, elenco, por exemplo, os pés de cada verso, buscando reproduzir a contagem silábica/sonora do inglês em português, nos tempos fortes e fracos. Assumo também a demanda de me ater a uma particularidade de sentido da letra cantada por Simone, no jogo de rimas, cores e vestimentas dessa mulher, recompondo o sentido sensual/brincante que o escopo pede. Delimitar uma originalidade para uma canção recolhida da oralidade passa por escolhas de uma das performances disponíveis, mas não exclui as variações para o chamado mesmo tema. Por isso, busquei também recriar o jogo de tensão som/sentido no título em português, ainda que não abarque todas as variantes de sentido do título da canção em inglês, tentei causar esse incômodo sonoro, seja para quem ouve a performance, seja para quem lê a performance escrita.

*Sim, há uma*

*Sim, há uma (sinhá)*  
*Faz um café (sinhá)*  
*Faz um cházin (sinhá)*  
*e volta a pé (sinhá)*

*sim, há uma (sinhá)*

*Sim, há uma (sinhá)*  
*vestida assim (sinhá)*  
*usa seda (sinhá)*  
*com borda carmim (sinhá)*

*Sim, há uma (sinhá)*

*Sim, há uma (sinhá)*  
*roupa verde (sinhá)*  
*faz um moço (sinhá)*  
*ter mais sede (sinhá)*

*Sim, há uma*

*Sim, há uma (sinhá)*  
*roupa preta (sinhá)*  
*dá um trocado (sinhá)*  
*ela faz careta (sinhá)*

*Sim, há uma*

*Vira e mexe (sinhá)*  
*piscadela (sinhá)*  
*de tigresa (sinhá)*  
*rola uma paquera (sinhá)*

*Agora queridos (cilada)*

*Sim, há uma (sinhá)*  
*Rói seu dia (sinhá)*  
*rouba o pobre (sinhá)*  
*pula a cerca (sinhá)*  
*mas o encobre (sinhá)*

*Sim, há uma (cilada) (sinhá) ...*

O encantamento provocado por essa mulher, tal qual uma sereia, é rearranjado em português ecoando cantos de terreiro. Pensei muito no jogo estabelecido na canção “Marinheiro só”, de domínio público, para ir tecendo o jogo de perguntas e respostas, por isso o arranjo musical dialoga com o ritmo do coco. Nas performances com o Pecora Loca, essa tradução é executada numa batida que remete ao funk e ao samba rock. Em várias das apresentações ao vivo o arranjo descamba para o improvisado, tanto rítmico, quanto de letra, convocando para a prosa

canções como “Mas que nada” (Sérgio Mendes), “O coco do coco” (Guinga e Aldir Blanc), “Sem ganzá não é coco” (Chico César), “Gírias do norte” (Jacinto Silva e Onildo Almeida), incidentalmente.

### 3.6 OBI-UMA

A última canção que aqui apresento foi a mais desafiadora de todo meu trajeto no mestrado e justifica muitas das escolhas teóricas e práticas que tomei ao longo do desenvolvimento da presente pesquisa. Para apresentá-la precisarei fazer um preâmbulo, ou um deâmbulo, dada a volta interpretativa que convoca um corpo a mais, originário, mas não primário, para a relação de tradução, além do meu corpo e o de Nina Simone

“Obeah Woman” é uma interpretação vocal que Nina Simone faz, em 1974, inscrevendo-se na canção assinada por Tony McKay<sup>107</sup>. Pois “Obeah Woman”, antes, é assinada como “Obeah Man”<sup>108</sup>. Tony McKay a assina, mas quem canta é Exuma, pseudônimo assumido pelo músico e compositor bahamense. Pseudônimo do cantor, mas também nome de um dos distritos que compõem o arquipélago das Bahamas. Pseudônimo do cantor e também nome da banda que o acompanha. Quem *se* canta é Exuma. Exuma é outra assinatura para o sujeito empírico Tony McKay. Exuma, desse modo, é autor, personagem de si e objeto, ao mesmo tempo. A canção brinca e mescla o imaginário e o empírico. Exuma, em letra transcrito, coloca em questão o problema inerente à escritura e à noção de autoridade sobre a escritura, como pondera Agamben, relendo Foucault, ao relacionar o problema da escritura como espaço de desaparecimento daquele que escreve, pois a “marca do autor está somente na singularidade de sua ausência” (AGAMBEN, 2005, p. 81). Mais que manter-se em ausência, Tony McKay, ao incorporar-se em Exuma, coloca-se numa dupla abertura subjetiva: é o sujeito empírico, performando seu eu-lírico e servindo de receptáculo, ou cavalo, para o Obeah Man/homem vodu, como a letra diz “Tony

<sup>107</sup> Macfarlane Gregory Anthony Mackey (1942–1997), ou Tony McKay, foi um compositor e músico bahamense. Nascido na Ilha do Gato, no arquipélago das Bahamas, fez carreira musical em Nova York, reunindo-se com mais sete outros músicos para formar o corpo em forma de banda nomeado de Exuma. Misturando calypso, reggae, folk, ska, junkanoo, rock, entre outros ritmos, as canções performam principalmente o Obeah — culto tradicional, porém proibido, nas Bahamas. As raízes africanas se assemelham ao Vodou Haitiano, ao Candomblé Brasileiro e à Santería Cubana.

<sup>108</sup> Performance de estúdio extraída do disco *Exuma* (1970). Áudio disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fKBUzXEpy\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=fKBUzXEpy_0). Acesso em: 22 jun. 2019.

McKay was my given name/Given on Cat Island when my mother felt the pain”<sup>109</sup>. A mescla do histórico dado biográfico com a imaginária ligação corpórea espiritual à sua natureza original segue por toda a letra, como veremos nos excertos adiante: “When I was born the midwife screamed and shout/I had fire and brimstone coming out of my mouth”<sup>110</sup>. Ou seja, na peça, McKay performa-se na letra<sup>111</sup> que se reapropria de sua história e nos canta uma estória: seu nascimento é tanto o nascimento de um corpo quanto o de uma ilha bahamense transmutada num corpo estranho que habita solo estrangeiro, os EUA. Além disso, é também a passagem dada à diáspora africana que sobrevive via corporeidade dada por ele. Reencarnando como uma força da natureza no corpo do performado Tony McKay, Exuma se diz Obeah, ou vodu, e, nesse performativo linguístico traz a relevância política de seu corpo negro, artístico, detentor de um local de fala, em solo norte-americano, uma terra que não é sua de origem, mas que, tal qual as Bahamas e todo o Caribe, convive com a herança africana em todo seu território. Apesar da negação histórica e das tentativas de apagamento da reexistência da cultura negra, evidenciadas desde a necessidade da luta por direitos civis, garantias básicas em discussão nas não tão distantes décadas de 1960 e de 1970, até o recente movimento Black Lives Matter, iniciado em 2013, o cidadão norte-americano convive e reconhece algumas dessas formas de sobrevida. Os cultos de vodu, extremamente difundidos no sul dos Estados Unidos, habitam o imaginário bastante atrelado à magia negra e são carregados de preconceitos por parte do cidadão médio, dada a racialização estrutural perpetuada desde o período escravagista. O corpo negro de Exuma que performa tantas camadas de tradição e preconceitos resiste na letra, explicando suas origens:

*[...] Exuma was my name when I lived in the stars  
Exuma was a planet that once lit Mars  
I've got the voice of many in my throat  
The teeth of a frog and the tail of a goat  
[...]  
When I've got my big hat on my head  
You know that I can raise the dead  
And when I got my stick in my hand  
You know that I am The Obeah Man  
[...]  
I've sailed with Charon, day and night  
I've walked with Hougaman, Hector Hippolite  
Obeah, Obeah, Obeah, Obeah's in me*

---

<sup>109</sup> “Tony McKay é meu nome de batismo/Que me foi dado na Ilha do Gato quando minha mãe sentia as dores do parto”.

<sup>110</sup> “Quando eu nasci a parteira aos berros exclamou/Que fogo e enxofre saíam da minha boca.”

<sup>111</sup> Letra completa disponível em: <https://goo.gl/NPqKEj>. Acesso em: 22 jun. 2019.

*I drank the water from the fiery sea  
[...]  
I can make the sun  
Fall from the sky.  
[...]  
Creatures of the Earth, Space, Sea, and Land,  
I'm Exuma, I'm The Obeah Man. (McKAY, 2018a)<sup>112</sup>*

Essa reapropriação pela voz é atravessada por intertextos e autorias. Seja de seus ancestrais africanos na fusão corpo/força da natureza, seja na referência aos mortos levados pelo barco de Caronte, o fogo da escrita de si na letra coloca esse autor em estado de feitura, tal qual o filho de santo que primeiro ingere todo o Obi<sup>113</sup> como ritual de passagem de um ser humano comum para um filho da casa onde está sendo feito, futuro incorporador do sagrado. Além disso, Tony McKay se transforma em Exuma e em Obeah, carrega esses nomes e suas corporeidades, ao colocar seu imenso chapéu feito de palha da costa, ou seja, o mesmo elemento utilizado na fabricação das bonecas de vodu, nos contra-eguns de proteção dos filhos de santo, bem como nas vestimentas de Omulú ou Obaluayê — Orixá senhor da doença e da cura, também da morte, estabelecendo um intertexto claro com Caronte. O objeto da palha dá significado à sua subjetividade. Não se trata apenas de uma substituição de função do corpo, mas de abertura para outras autoridades que viverão nesse corpo. Nesse sentido, quando Tony McKay autoriza seu corpo, via performance, a ser cavalo para outras vivências (Exuma e Obeah), ele transpõe o limite de sua existência empírica e a reconfigura física e politicamente. Inscreve-se e escreve-se na história, oralmente, e canta sua ancestralidade, literalmente.

O registro dessa canção consta na abertura do álbum *Exuma*, de 1970<sup>114</sup>. Logo no início, há um latido e um uivo longo, sapos coaxando, grilos cantando, alguns passos. Entram sino, tambores e outros instrumentos percussivos, seguidos de um violão. Tony McKay entoia a letra logo após uma vocalização. Sua voz carrega um timbre rouco que opera no trato contralto. Os versos são falados seguindo o *beat* percussivo. O violão marca a harmonia, mas a batida marca

<sup>112</sup> “Exuma era meu nome quando eu vivi nas estrelas/Exuma era um planeta que uma vez acendeu Marte/Trago a voz de muitos na minha garganta/Os dentes de um sapo e o rabo de um bode [...] /Quando tenho na cabeça meu chapéu imenso/Você sabe que eu posso levantar os mortos/E quando tenho em minhas mãos meu cajado/Você sabe que eu sou o Homem-Vodu [...] /Velejei com Caronte, dia e noite/Caminhei com Hougaman, Heitor, Hipólito/Vodu, Vodun, Vodun, Vodun está em mim/Bebi da água do mar de fogo [...] /Eu posso fazer o sol/Cair do céu. /[...] Criaturas da Terra, do Espaço, do Mar e da Terra/Eu sou Exuma, sou o Homem-Vodu.”

<sup>113</sup> “Obi”, noz-de-cola ou noz-de-caminho, é um fruto originário da África Ocidental. Carregado de sementes, o fruto é alimento sagrado na religião dos Orixás, sendo indispensável nos rituais de iniciação dos filhos de santo. Normalmente é a tradução mais tradicional para “Obeah”, tanto pela aproximação sonora quanto pelo significado de corpo sagrado que carrega.

<sup>114</sup> Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-4gnxxtPtI&t=83s>. Acesso em: 3 jun. 2019.

mais o *beat* do que a cadência melódica, funcionando como mais um instrumento percussivo. Enquanto vocaliza os versos, a cada virada, surgem gritos e outras vozes respondendo os versos com “yeaaaah”. No refrão, quando a melodia fica mais clara, surge um coro, composto pelos instrumentistas que fazem parte da banda Exuma, respondendo “obeah”, e todos os sons emitidos por animais no início retornam num crescendo, tanto da voz quanto dos instrumentos, do coro, dos sons externos aumentando em volume. A voz transcende o corpo de Tony McKay e se integra aos instrumentos. Os instrumentos ecoam para dentro desse corpo que canta. Exuma é um corpo na mescla sonora com a banda. Obeah se apresenta em vibração de vários corpos, elementos sonoros e encantamentos enunciados pela letra. Sou atravessada por uma gama de afetos e transe que fazem sentido pela comunhão de todos esses elementos. Poderia dissertar longamente sobre os efeitos sonoros no corpo de quem canta, no de quem toca e no de quem ouve, mas me limitarei a apontar essa trilha possível, não negando sua forma em devir, como elucida Zumthor (2014, p. 33):

A forma da canção de meu camêlo de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na ‘performance’.

Além disso, esse registro funciona como um eco na performance que me interessa como pulsão para tradução. Primeiramente percebo que não se trata da mesma canção, seja no que tange ao título, à letra ou à melodia, tampouco o arranjo se aproxima do original de Exuma. Como poderia esta ser chamada de uma composição de Tony McKay se há uma abertura criativa inscrita na própria letra e no título? Também, mais que a letra, o próprio arranjo musical já é outro. Sem contar a outra corporeidade implícita na interpretação, agora num corpo feminino, outra vivência política no mundo. Como seria possível ela, Nina, mulher, cantora negra, *performer*, norte-americana, ser o mesmo Exuma se seus sujeitos habitam lugares tão singulares no mundo, se a linguagem reduz, por definição, suas pessoas a gêneros?

No disco em que foi gravada, ao vivo, a canção “Obeah woman” aparece registrada como sendo de autoria de Tony McKay, ou seja, os direitos autorais, o registro dessa canção em particular, por mais que seja já outra, e toda a parte institucional, cara ao Estado e suas tentativas de controle de corpos, estão sob a responsabilidade do compositor bahamense. Nina Simone retoma a canção de McKay ao invocá-lo via elementos: no chapéu de palha da costa



característico do cantor e compositor bahamense presente na capa do disco, nas características de ser Obeah via ligação intrínseca com forças da natureza, e, mais explicitamente, no primeiro verso “Exuma, you hear?”, num jogo de incorporação espiritual do som e do sentido da canção original, mas num *modus operandi* de ser já em outro corpo. Ela vira a canção para seu corpo. E vira seu corpo, de dentro para fora, do ar que inspira para a voz que exala dele, ao se transmutar em Obeah Woman.

Essa viração ocorre em dois momentos de sua performance. No primeiro momento, Nina Simone relaciona Obeah Woman à natureza — a mulher obi, em tradução literal, é fusão de ser humano com a semente de noz-de-cola, que nomeia o culto tradicional das Ilhas do Caribe. A mulher-semente, mulher-fruto-da-árvore-de-cola se alimenta do trovão e da chuva e, por ser portadora de dons naturais, é a dona da encruzilhada, é a mensageira de Satã. A relação com os cultos afro-brasileiros é dada pela referência ao obi. A semente de cola é usada nos rituais de iniciação de filhos de santo nos terreiros de Umbanda e de Candomblé, sendo comum filhos de uma casa dizer “eu comi do seu Obi” para os iniciados, para demarcar a presença física no ritual de iniciação.

Scott-Myhre (2017) faz uma leitura mais aprofundada da relevância da performance de Nina Simone em 1974. Para ela, ao retomar essa figura arcaica, silenciada na prática de fé dos negros do sul dos Estados Unidos (e do Caribe):

Simone sinaliza tanto um repúdio aos relatos de seu tempo quanto abre a possibilidade de uma história alternativa que ainda é ressonante em nosso período contemporâneo. Sua pergunta sobre se conhecemos a mulher-Obi poderia ser lida como uma questão contemporânea. A questão não é se conhecemos a mulher-Obi como uma figura histórica, mas se conhecemos a mulher-Obi como uma configuração sociocultural que tem a capacidade de alteridade e revolta.<sup>115</sup> (SCOTT-MYHRE, 2017, p. 9)

A pesquisadora frisa a função sociocultural das mulheres que praticavam Obeah para lembrar a importância dessas mulheres tanto na manutenção da sobrevivência dos escravos, curando suas feridas, quanto no papel fundamental de sabotadoras do poder vigente, no envenenamento dos senhores de escravo ou mesmo nas possessões:

---

<sup>115</sup> “Simone signals both a repudiation of accounts of her time and opens the possibility of an alternative history that is still resonant in our contemporary period. Her question as to whether we know the Obeah woman could well be read as a contemporary question. The issue is not whether we know the Obeah woman as a historical figure, but do we know the Obeah woman as a socio-cultural configuration that has the capacity for alterity and revolt.”

Como praticante de xamanismo, a mulher-Obi era uma curandeira e protetora responsável por estender a força viva de seu povo. Além disso, foi também uma figura revolucionária que liderou seu povo em revoltas de escravos, via possessões, nas colônias americanas, britânicas, holandesas e dinamarquesas. Praticantes de Obeah estiveram envolvidos em importantes revoltas na Jamaica em 1733, 1738 e 1760; Antígua em 1736; e Berbice em 1763. Nada menos que 20 rebeliões nas Américas foram atribuídas a falantes de akan em locais como Guiana Holandesa, Ilhas Virgens, Barbados e, com base nas descobertas acima, também na cidade colonial de Nova York. (Rucker, 2001, p. 100).<sup>116</sup> (SCOTT-MYHRE, 2017, p. 5)

A demonização das práticas de vodu, praticadas em grande maioria por mulheres, é também sinalizada por Scott-Myhre como uma agenda de subjugação desses corpos pelo capitalismo, tendo em vista que a prática de feitiço da mulher-Obi evidencia a relação não binária entre natureza e seres humanos. Nina Simone, dando seu corpo para a reincorporação de Obeah Woman, coloca-se como corpo não abatido pela lógica de mais valia, pois não há hierarquia na relação estabelecida entre Nina e Obeah. Há rito e passagem. A relação não é de lucro, mas de experiência:

Em vista disso, a mulher-Obi, e talvez também a arte e os artistas, abre a temporalidade para um tempo fora do tempo do capitalismo. Um tempo sem limite em que o tempo de produção não é mais o tempo de apropriação e no qual a acumulação se refere ao agrupamento temporário das configurações sociais antes que elas se extravasem para as práticas do excedente infinito.<sup>117</sup> (SCOTT-MYHRE, 2017, p. 9)

Nina, dando-se corpo para Obeah, autodesapropria-se, retira seu corpo de uma dominância estatal, num ato político. Essa eficiência em dar abertura ao outro e transmutá-lo para si aparece em outras inúmeras performances que ela faz de canções bastante populares, como já discorri no capítulo “Abrir a escuta” e a cada ensaio constante no presente capítulo. No caso de “Obeah woman”, me parece haver um domínio da técnica de performar para si o que é do outro, no sentido pontuado por Zumthor (2014, p. 32):

---

<sup>116</sup> “As a practitioner of the shamanic, the Obeah woman was a healer and nurturer accountable to extending the living force of her people. Moreover, she was also a revolutionary figure who led her people in slave revolts in the, British, Dutch, and Danish American colonial possessions. Obeah practitioners were involved in important revolts in Jamaica in 1733, 1738, and 1760; Antigua in 1736; and Berbice in 1763. No less than 20 rebellions in the Americas were attributed to Akan-speakers in locations including Dutch Guyana, the Virgin Islands, Barbados, and based on the above findings, colonial New York City as well.”

<sup>117</sup> “In view of this, the Obeah woman, and perhaps art and artists as well, open temporality to a time outside the time of capitalism. A time without limit in which the time of production is no longer the time of appropriation and in which accumulation refers to the temporary pooling of social configurations before they overflow themselves into the practices of infinite surplus. I would suggest that the struggles and revolutionary capacities of any given historical period are not to be found in the future or the past, but in those lines of flight that open affective transits across history.”

Performance implica competência. [...] eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo.

Na segunda parte da performance ocorre a viração de Obeah em Nina Simone. Ela transforma a entidade Obeah em um sujeito histórico. Referindo-se a Exuma, ela pede licença para seu improviso, a seu próprio tempo, com sua própria vivência: “[...] I like money, yeah/I like fine clothes/I like all of it/But I know where my roots are/You hear me?” (McKAY; SIMONE, 2018b). Nessa passagem, Nina retoma sua biografia. Seu exílio na Libéria, além de significar um retorno às origens de seus antepassados de origem africana, significou um livramento da vida que levava até ali nos Estados Unidos, marcada por variadas formas de violência, do racismo à violência doméstica, passando pela censura às canções nas quais as mensagens políticas fossem mais escancaradas. Sua filha, mais tarde, também se mudou para Libéria, e isso também é referido no improviso:

*Sometimes my daughter says  
‘Mamma I don't understand them people’  
I don't either, but I'm fond of 'em  
And I like it  
[...]  
Been through enough  
Yeah they call me Nina and Pisces too  
There ain't nothing that I can't do  
If I choose to, if you let me  
[...]  
I'm the Obeah woman from beneath the sea  
To get to Satan baby you gotta pass through me  
I know the angels name by name  
I can eat thunder and drink the rain  
How you think I lasted this long?  
[...]  
You people from the islands  
Know about the Obeah woman  
I didn't put the name on myself  
And I don't like it  
Sometimes, but the weight is too heavy  
The weight is too heavy  
Let's finish it. (McKAY; SIMONE, 2018b).*

Ao cantar sua biografia numa canção cujo título e intertexto dialogam com o ato de se transformar em outro, com o abrir-se à incorporação de uma entidade de outra natureza, Nina desterritorializa as noções de autoria, de originalidade do objeto literário canção e de sujeito, pois

reterritorializa esses conceitos no peso individual e político de seu corpo de mulher nômade. Tal qual a gravação de Tony McKay, o que ela canta é legitimado na performance como um todo, não apenas na letra. O local criado pela interpretação vocal, além da letra aqui impressa, opera no movimento que sai dele mesmo, pois:

As regras da performance — com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público — importam para comunicação tanto ou mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (ZUMTHOR, 2014, p. 34)

A performance funciona, nesse caso, como um umbral expandido, um entrelugar. Seu jogo opera no nível estético, político e ético, tanto no ato mesmo e na sua ambiência, como, no caso de uma performance gravada, na sobrevida que se abre no tempo e no espaço. Nina Simone, neste caso, coloca seu sujeito biográfico em condição de nômade e habita, com seu canto, todo o território alcançado por sua voz, ecoando o que dizem Deleuze e Guattari (1980, p. 473 apud PARANHOS, 2010, p. 151):

Para o nômade, ao contrário (do migrante), é a desterritorialização que constitui a sua relação com a terra, de maneira tal que ele se reterritorializa sobre/com a própria desterritorialização. É a terra mesma que se desterritorializa, de tal forma que o nômade encontra nela um território. A terra deixa de ser terra e torna-se um simples solo ou suporte.

Não sendo mais aceita legalmente em seu país de origem, Nina desvia-se de um lugar — diva do jazz norte-americano — e modifica sua função — não mais lhe cabe o título de jazzista, seu estilo musical a partir dessa nova morada é do mundo —, além de incorporar um gênero outro a seu corpo: sendo “obeah (wo)man”, é também a sobrevida de seu amigo bahamense “obeah man”. Ao apropriar-se do ser Obeah, sua voz se mostra também de outros territórios, de outros mundos possíveis. Essa colocar-se devir é tratado por Scott-Myhre (2017, p. 9) como um movimento de feitiçaria consciente pois:

Nina Simone não nos fala sobre a mulher-Obi. Ela habita essa figura xamânica de dentro para fora. Ela nos chama a reconhecê-la e à linhagem que constitui a força viva em todos os momentos de todas as idades. A esse respeito, quando ela diz: ‘Vamos terminar’, eu a ouço pedindo que deixemos de perder tempo e nos tornemos as mulheres-Obi de nosso tempo.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> “Nina Simone doesn’t tell us about the Obeah woman. She inhabits that shamanic figure from the inside out. She calls on us to recognize her and the lineage that constitutes living force in every moment of every age. In this

Para ser aparato visual do que o áudio condiciona, reescrevo a letra e o improviso de Nina Simone no espaço dessa página. A ligação sonora, externa ao corpo dessa dissertação, pontua-se em rodapé:

*Obeah Woman*

*Exuma ... You hear?*

We gotta take our time  
Gettin' this one started

Hey mamma soul mamma soul papa (2x)  
Hey soul body soul body soul body (2x)

Hey, hey, hey, hey, hey, hey

Gonna take my time  
Gettin' this one together  
Gonna take my time  
Gettin' this one together  
Gotta go home now  
Gotta go home

Yeah

*You know about the holy roller church?*  
*Ain't that were it started?*  
*Ha Ha I know*  
*We've outgrown it now*

And I cry  
that I think that  
That I can't do  
I like money yah  
I like fine clothes  
I like all of it  
But I know where my roots are  
*You hear me*

*Sometimes my daughter says*  
*"Mamma I don't understand them people"*  
*I don't either, but I'm fond of 'em, you hear me?*  
*And I like it*  
*ouuu*

Say hey hey  
Need your help, hey hey

---

respect, when she says, 'Let's finish it' I hear her asking us to quit wasting time, and to become the Obeah women of our time."

Cool down now, hey hey

Obeah woman  
Yes, I'm the Obeah woman  
Do you know what one is?  
Ha do you know what an Obeah woman is?

I'm the Obeah woman from beneath the sea  
To get to satan you gotta pass through me

'Cause I know the angels name by name  
I can eat thunder and drink the rain  
*Been through enough*

Yeah they call me Nita and Pices too  
There ain't nothing that I can't do  
If I choose to, if you let me

Ha I'm the Obeah woman, above pain  
I can eat thunder and drink the rain  
I kiss the moon and hug the sun  
And call the spirits and make 'em run  
*You hear me?*  
*You hear me?*  
'Cause I ain't praying, never was  
Just waiting for my time  
Waiting for to die  
Hackle and patience  
Hackle and patience  
Oh yeah  
Obeah now  
Ohh yeahh  
Obeah Obeah now

I'm the Obeah woman from beneath the sea  
To get to satan baby you gotta pass through me  
I know the angels name by name  
I can eat thunder and drink the rain

How you think I lasted this long?

*Alright, alright*

I kiss the moon and hug the sun  
O yeah oh well oh well  
You people from the islands  
Know about the Obeah woman  
*I didn't put the name on myself*  
*And I don't like it*  
*Sometimes,*  
but the weight is too heavy  
The weight is too heavy

*let's finish it*

Para acabar, apresento agora a letra da minha tradução. Sobre as escolhas que faço, afirmo apenas que passam pela letra de Nina Simone, pelo estudo do histórico da canção e me exige um improviso, para fora da letra que aqui apresento. As marcações em *itálico* servem como didascálias de partes faladas, essas totalmente recondicionadas pelo eco do corpo de Nina e pela minha vivência enquanto cantora.

*Obi-Uma*

*Exuma, Nina tai?*

Sei que leva um tempo  
Pra gente vibrar junto

Ei, mãe, alma mãe alma pai alma (2x)  
Sou alma e corpo alma e corpo alma e corpo alma (2x)

Eieeee (chamamento)

Vai levar um tempo  
Pra gente vibrar junto  
Vai levar um tempo  
Pra gente vibrar junto  
Volto pra casa já  
Volto pra casa

É...

*Cês já ouviro falar do atentado à igreja?*  
*Não foi lá que tudo começou?*  
*rá rá, eu sei*  
*Superamo isso, pelo visto*

E eu choooro  
Quando penso que  
Que fiz tão pouco  
*Eu gosto de grana, é*  
*Eu gosto de finesse*  
*Eu gosto de tudo isso*  
*Mas sei bem donde venho*  
*Tá me ouvino?*

*Às vez a minha filha diz*  
*“Mãe, eu não entendo essas pessoas”*  
*Eu muito menos, mas me identifico com elas, tá ouvindo?*  
*E eu gosto disso*  
*ouuu*

Vai eeeeyieeee ei  
*Vem comigo, ei ei*  
*Agora baixinho, ei ei*

Obi-uma



Sim, sou a Obi-uma  
Cês sabe lá o quê é isso?  
Rá, vocês sabe o que é Obi-uma?

Sou Obi-uma de além do mar  
Pra ter com Egun tem que por mim passar

Que eu sei dos santo, tudo de cor  
Sorvo do trovão e da chuva o licor  
*Já vivi muito*

Pois me chamam Nina e de Peixes, sim  
Não tem mais nada que passe por mim  
*Se eu escolho, se me deixam*

Rá, sou a Obi-uma, além da dor  
Sorvo do trovão e da chuva o licor  
Eu beijo a lua e o sol envolvo  
Invoco Egun e depois devolvo  
*Tái?*  
*taí?*  
*Que não sou de pregar, nunca fui*  
*Só espero minha vez*  
Espero ir de vez  
Temo e espero  
Temo e espero  
Ohh ié  
Obi já  
Ohhh iá  
Obi obi já

Sou Obi-uma de além do mar  
Pra ter com Egun cê tem que por mim passar  
Que eu sei dos santo, tudo de cor  
Sorvo do trovão e da chuva o licor

*Como cês acha que aguento essa vida?*

*Pois é, pois é*

Eu beijo a lua e o sol envolvo  
Pois bem, Obi, Obi-uma  
O povo lá das ilha  
Conhecem a Obi-uma  
*Não me coloquei esse nome*  
*E nem gosto dele*  
*só às vez,*  
mas o nome é pesado  
O nome é pesado

*Vamo acabar.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procurei abordar a tradução de canção pelos bastidores. Consciente do tipo de crítica que tem sido feita, tradicionalmente, a essa prática, busquei demonstrar que, antes de qualquer propagação de senso comum, é importante ponderar sobre os corpos envolvidos e o projeto no qual a tradução de canção se afilia. Inicialmente, apresentei um breve panorama da tradução de canção no Brasil, pinçando extratos de crítica e teorização centradas na tensão entre texto e música, fundamental na noção de canção no ocidente. Há uma produção e um consumo notável de canções traduzidas. A crítica acadêmica desse tipo de tradução, no entanto, ainda é escassa e, em muitos aspectos, é feita atendendo a uma noção de fidelidade formal e de servilismo do tradutor, tal qual a ampla crítica jornalística, tendendo a menosprezar esse tipo de produção musical.

Quando selecionei Nina Simone como objeto de estudo, em certo sentido, tentava responder a alguns incômodos causados pela leitura dessa parcela da crítica. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa de mestrado fui percebendo que não se tratava apenas de um movimento de atenção aos elementos formais da letra, mas que envolvia outros matizes significativos relacionados ao entendimento das letras. Tomar algumas performances específicas como originais e propor a tradução e performance em português a partir disso ampliava a compreensão de canção: além da letra e da música, havia ao menos um corpo cantando, arranjos instrumentais significativos e, evidentemente, outras justificativas para a performance.

Por isso meu recorte se centrou nas interpretações de Nina que evidenciam esses vários elementos. Em um primeiro momento busquei canções em que a concepção de autoria como gesto se fizesse mais evidentes. “Just like a woman”, “Obeah woman” e “Pirate Jenny” são exemplos claros disso, como demonstrei ao longo do Capítulo 1 e nos ensaios dedicados a elas, no Capítulo 3. Mas foi necessário também demonstrar como as performances de Simone funcionavam com espaço de ficcionalização de sua experiência enquanto mulher negra norte-americana, nos Estados Unidos de 1960. Assim, “Four women”, “See-line woman” e “Tomorrow is my turn” poderiam exemplificar melhor essa autoencenação, além, claro, das outras três canções que traduzi.

A tradução para performance vocal que faço fundamentou-se aqui em ao menos três modos de pensar a performance. Primeiramente me vali do que diz Paul Zumthor (2014) ao

destrinchar o termo: uma forma de arte já feita e em movimento (per-forma-nce). Ele pensa a performance como o espaço para acontecimento da obra de arte, que se torna obra completa apenas aí: na relação entre *performer* e público, na relação corporal, em suma. Depois abordo o modo de pensar performance especificamente na área musical, muito centrado na excelência de execução, como pontuado por Catarina Domenici (2013). Por fim, argumento que, tal qual o conceito de tradução, a conceituação de performance é problemática, pois é usualmente conceituada de dois modos distintos: “um envolvendo a exibição de habilidades, e outro, também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente” (CARLSON, 2010, p. 15).

Para conceituar tradução usei o senso comum, de um breve histórico que fortalece a associação corrente de comparação com o modelo dado pelo original, até chegar à abordagem recente que coloca a tradução como performance, no sentido positivo desta atividade — ou seja, a tradução, antes de corresponder de modo excelente a um modelo, parte dele para propor algo novo. Nesse entendimento, a tradução de canção pode receber críticas de outra ordem, mais afeitas ao significado dessa diferença do que à repetição inanimada de um modelo.

Por isso, busquei pensar a tradução de canção a partir desse ágon com as performances de Nina Simone: o que me serviu de modelo, o que fiz com esse modelo, como minha voz pode ter proposto novos significados a esse modelo, outrora proposto pelo corpo de Nina Simone?

Em suma, os percursos trilhados por minha pesquisa, pelo meu corpo, ao longo deste mestrado, buscaram apontar rumos diversos dos até então já percorridos pela crítica de tradução de canção. Ainda que de modo não exaustivo, tampouco definitivo, apresento esta dissertação como possibilidade de enfrentamento e aprofundamento crítico dessa prática. A intenção é dar relevância ao corpo do sujeito tradutor, via de regra ocultado da prática. Meu intuito foi convocar essa relação corporal por trás da tradução de canção a partir da minha prática de ouvinte de Nina Simone, de tradutora de canção em língua inglesa e de cantora de canções em português. Ao colocar meu corpo no centro desse movimento, não pretendi ditar regras absolutas, mas, antes, relatar a experiência à qual fui submetida durante a tradução e a interpretação vocal. Fecho assim meu relato de processo de feitura: de versão e de canto.

## REFERÊNCIAS

- ACKER, Kerry. *Women in arts: Nina Simone*. Philadelphia: Chelsea House Publication, 2004. 139 p.
- AGAMBEN, Giorgio. El autor como gesto. In: \_\_\_\_\_. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. p. 82-94.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro – cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2.ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.
- BOLAÑOS, Aimée G. Diáspora. In: BERND, Zila (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 167-188.
- BOURDIEU, Pierre. Leitura, leitores, letrados, literatura. In: *Coisas ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 134-147
- BRITTO, Paulo Henriques. A tradução da letra de canção. In: PAGANINE, Carolina; HANES, Vanessa (orgs.). *Tradução e criação*. Campinas: Pontes Editoras, 2019. p. 85-108.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro de Chico Buarque*. [on-line]. Rio de Janeiro, jun. de 1978. Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/tea\\_opera\\_malandro.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/tea_opera_malandro.htm). Acesso em: 21 dez. 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Coleção Sujeito & História. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CALABRIA, Claudio de Souza Alvares. *Tradução de letras de músicas: a prática de três versionistas*. 2011. 49 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras com Ênfase em Tradução - Inglês). Curso de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- \_\_\_\_\_. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, 4. ed. p. 31-48.
- \_\_\_\_\_. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. *Tradução e Comunicação*, n. 18, 2009. Disponível em:

<http://www.pgsskroton.com.br/seer/index.php/traducom/article/viewFile/2044/1946>. Acesso em: 20 nov. 2018.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CÉSAR, Rafael do Nascimento. A fragata negra: tradução e vingança em Nina Simone. *Mana* [on-line], v. 24, n. 1. 39-70, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v24n1/1678-4944-mana-24-01-39.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.

CLAUDIO, Ivan. A onda das versões. *Istoé on-line*. n. 2076, 26 ago. 2009. Disponível em: [http://istoe.com.br/17106\\_A+ONDA+DAS+VERSOES/](http://istoe.com.br/17106_A+ONDA+DAS+VERSOES/). Acesso em: 22 dez. 2018.

COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. 2 ed. New York: Routledge, 2000.

COHODAS, Nadine. *Princess Noire: The Tumultuous Reign of Nina Simone*. The University of North Carolina Press: Chapel Hill, 2010. 461 p.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CROUSE, Timothy. Nina Simone: Here Comes The Sun. *Rolling Stone* [on-line]. August 5, 1971. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/here-comes-the-sun-19710805>. Acesso em: 20 nov. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Série Pesquisa em Música no Brasil, v. 3. Goiânia; Porto Alegre: ANNPOM. 2013. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/164409>. Acesso em: 27 maio 2018.

DYLAN, Bob. *Letras (1961-1974)*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ELLIOT, Richard. So transported: Nina Simone, “My Sweet Lord” and the (un)folding of affect. In: Thompson, Marie; Biddle, Ian. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. London: Bloomsbury, 2013, pp. 75-90.

ESTADÃO. “Seu Jorge: agradável de ouvir, irritante ao prestar atenção”. *Cultura Estadão online*. 07 mar. 2016. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,seu-jorge-agradavel-de-ouvir-irritante-ao-prestar-atencao,20060307p3857>. Acesso em: 22 dez. 2018.

FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

\_\_\_\_\_. Apontamentos para uma poética xamânica do traduzir. *Eutomia*, Recife, v. 10, n. 1, p. 309-315, dez. 2012.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: \_\_\_\_\_. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Trad. Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 15-45.

\_\_\_\_\_. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

FELDSTEIN, Ruth. *How it feels to be free: Black Women Entertainers and the Civil Rights Movement*. Nova York: Oxford University Press, 2013. 305 p.

FELMAN, Shoshana. *The scandal of the speaking body*. Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages. Trad. Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press, 2003.

FLORES, Guilherme Gontijo. A revolta do poema. *Texto Poético*, v. 15, p. 120-145, 2019.

\_\_\_\_\_. Posfácio: A diversão tradutória. In: \_\_\_\_\_. *Elegias de Sexto Propércio*. São Paulo: Autêntica, 2014a. p. 515-604.

\_\_\_\_\_. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. 413 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2014b.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo. *Algo infiel: corpo, performance, tradução*. Florianópolis/São Paulo: Cultura & Barbárie/n-1 edições, 2017.

FRANZON, Johan. Choices in Song Translation: singability in print, subtitle and sung performance. *The Translator*, v. 14, n. 2, 2008, p. 373-399.

FREYERMUTH, Jesse L. *An analysis of the musical interpretations of Nina Simone*. 44 f. Thesis (Master of Music). Kansas State University, 2010. Department of Music College of Arts and Sciences, 2010.

GALINDO, Caetano Waldrigues. Visões de Dylan. *E-Lyra*, n. 9, jun. 2017, p. 97-110. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/172>. Acesso em: 28 maio 2018.

GATE, Henry Louis. *The Signifying monkey: A theory of African-American Literature Criticism*. Oxford University Press, 1988.

GÖTZ, Hanna Betina. Carlos Rennó – canções e versões: maestria e precisão que saltam aos ouvidos!. In-*Traduções. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC*. v. 1, n. 3, p. 66-84, 2010.

GUMBRECHT, Hans. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Ed. Puc, 2010.

HAROLDO Barbosa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa409133/haroldo-barbosa>. Acesso em: 21 dez. 2018.

HAROLDO Barbosa. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/haroldo-barbosa>. Acesso em: 21 dez. 2018.

HEARD, Danielle C. “Don’t let me be misunderstood”: Nina Simone’s Theater of Invisibility. *Callaloo*, v. 35, n. 4, p. 1056-1084, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

KERNODLE, Tammy L. “I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free”: Nina Simone and the Redefining of the Freedom Song of the 1960s”. *Journal of the Society for American Music*, v. 2, n. 3, p. 295–317, 2008.

LEÓN, Magdalena de. El empoderamiento de las mujeres: Encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género. *La Ventana*, n. 13, p. 94-106, 2001.

LOUDERMILK, Thomas A. Nina Simone & the Civil Rights Movement: Protest at Her Piano, Audience at Her Feet. *Journal of International Women’s Studies*, v. 14, n. 3 July 2013.

LOW, Peter. *Translating songs: lyrics and texts*. New York: Routledge. Ebook.

McKAY, Tony. *Exuma*. US: TRC Records, 1970. Vinil LP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tkj1DDKSDUg&t=663s>. Acesso em: 07 dez. 2017.

MESCHONIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Linguagem, ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2006.

MOSEDALE, S. Policy arena. Assessing women’s empowerment: Towards a conceptual framework. *Journal of International Development*, n. 17, p. 143-257, 2005.



NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. Trad. Letícia Della Giacoma de França, Janaina Ravagnoni e Mauricio Mendonça Cardozo. *Alea*, vol. 15/2, p. 414-422, jul.-dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 16 maio 2019.

NESTROVSKI, Arthur; NESTROVSKI, Livia. *Pós você e eu*. Circus, 2016.

NINA SIMONE. The official home of Nina Simone/The high priestess of Soul. Disponível em: <http://www.ninasimone.com/>. Acesso em: 20 jul. 2016.

NODARI, Alexandre. Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária. *E-Lyra* [online], ILCML: Porto, n. 10, dez. 2017, p. 55-77. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/204/0>. Acesso em: 27 maio 2018.

\_\_\_\_\_. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* [online], Brasília, n. 57, e5715, p. 1-17, jun. 2019.

*OS PANTERAS negras: vanguarda e revolução*. Direção: Stanley Nelson, Produção: Stanley Nelson, Laurens Grant. Estados Unidos, [S.l.], 2015. (114 min). Disponível em: . Acesso em: 8 jun. 2019.

PARANHOS, Ana Lucia Silva. Des(re)territorialização. In: BERND, Zila (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 147-166.

PIERPONT, Claudia Roth. A Raised Voice: How Nina Simone turned the movement into music. *The New Yorker*, 11 ago. 2014.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

RENNÓ, Carlos. *Cole Porter: canções, versões*. São Paulo: Pauliceia, 1991.

\_\_\_\_\_. *Cole Porter e George Gershwin: canções, versões*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *O voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash Editora, 2014.

RENNÓ, Carlos; MORELENBAUM, Jaques. *Nego*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009. 1 CD.

RUFINO, Luiz. Exu e a Pedagogia das Encruzilhas. In: SEMINÁRIO DOS ALUNOS PPGAS-MN/UFRJ, 3., 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.

RUCKER, Walter C. Conjure, Magic, and Power The Influence of Afro-Atlantic Religious Practices on Slave Resistance and Rebellion. *Journal of Black Studies*, v. 32, n. 1, p. 84-103, 2001.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Trad. Joca Wolff. *Sopro Panfleto Político-Cultural*, n. 15, ago./2009. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

SANTOS, Tiganá Santana Neves dos. Tukula: O cume ou realização da proposta. In: \_\_\_\_\_. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Buseki Fu-Kiau*: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. 234 f. Tese. (Doutorado em Estudos da Tradução) – Departamento de Estudos da Tradução do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2019.

SARDENBERG, Cecília M. B. Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL: TRILHAS DO EMPODERAMENTO DE MULHERES – PROJETO TEMPO, 1., 2006, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: NEIM/UFBA, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2019.

SAROUDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virginia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SCHECHNER, Richard. What is performance?. In: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SIMONE, Nina. On the Role of An Artist. *Retrieved*, 2013. Disponível em: . Acesso em: 5 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. *It's finished*. RCA Victor, 1974. Vinil LP. Disponível em: . Acesso em: 07 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. *Here comes the sun*. RCA Victor, 1971.

\_\_\_\_\_. *Nina Simone Sings the Blues*. RCA, 1967.

\_\_\_\_\_. *Wild is the wind*. Philips, 1966.

\_\_\_\_\_. *Broadway, Blues, Ballads*. Phillips, 1964.

SIMONE, Nina; CLEARY, Stephen (Org.). *I put a spell on you: the autobiography of Nina Simone*. New York City, New York: Pantheon Books, 1993. 176p.

TADEU, Felipa. Há 30 anos, era lançada a trilha sonora da “Ópera do Malandro”. Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_opera\\_DW\\_09.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_opera_DW_09.htm). Acesso em: 21 dez. 2018.

TATIT, Luiz. *Século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TELES, José. Livia e Arthur Nestrovski fundem passado, presente, erudito e popular. *JC on-line*. 14 jun. 2016. Disponível em:

<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/06/14/livia-e-arthur-nestrovski-fundem-passado-presente-erudito-e-popular-240019.php>. Acesso em: 22 dez. 2018.

THE NINA SIMONE DATABASE. About Nina. Disponível em: . Acesso em: 20 nov. 2018.

TOMÉ, Pedro. *Os Blues Poems de Langston Hughes*: por uma tradução musicada. 231 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) Departamento de Estudos da Tradução do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2017.

VILLATORE, Fernando. Transcanção: versão e performance de seis canções do The Doors. 2018. 156 f. Dissertação (Mestrado em Alteridade Mobilidade e Tradução) Departamento do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, 2018.

WADE, Stephen. *The Beautiful Music All Around Us: Field Recordings and the American Experience*. Chicago: Univ. of Illinois Press, 2012.

*WHAT happened, Miss Simone?* Direção: Liz Garbus, Produção: Liz Garbus, Amy Hobby, Justin Wilkes, Jayson Jackson. Estados Unidos, [S.l.], 2015. (102 min).

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.